

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Diplomová práce

Bc. Michaela Zvoníčková

Smrt jako artefakt: estetizace smrti v dílech Georgese Rodenbacha a Jiřího Karáska ze Lvovic

Death as an artifact: aesthetisation of death in works of Georges Rodenbach and
Jiří Karásek ze Lvovic

Praha 2016

Vedoucí práce: prof. Dr. phil. Josef Vojvodík, M.A.

Poděkování:

Tímto bych chtěla poděkovat prof. Dr. phil. Josefu Vojvodíkovi, M.A. za obětavé vedení mé diplomové práce, za podnětné rozhovory a připomínky a za čas, který mi s ochotou věnoval. Dále bych ráda poděkovala mé rodině a partnerovi, za jejich trpělivost a podporu během celého mého studia.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Roudnici nad Labem, dne 5. 5. 2016

.....
Michaela Zvoníčková

Klíčová slova: smrt, artefakt, estetismus, fin de siècle, dvojník, město, identita

Key words: death, artifact, aestetism, fin de siècle, double, city, identity

Abstrakt:

Cílem předkládané práce je komparace symboliky dvojníka v *Mrtvých Bruggách* Georgese Rodenbacha a *Románech tří mágů* Jiřího Karáska ze Lvovic. Věnovat se budeme především motivu smrti, který se pro literaturu fin de siècle jeví jako klíčový a jenž je v dílech, jimiž se zde zabýváme, úzce spojen s existencí dvojníka. Na motiv dvojnictví budeme nahlížet také v souvislosti s psychopatologickými stavy. Volba komparovaných textů byla motivována procesem rozpadu bytostného Já (ve smyslu německého das Selbst). Proces rozpadu osobnosti je úzce spjat s procesem depersonalizace, k němuž dochází při kontaktu subjektu s oduševnělým prostorem či objektem. Dějištěm rozpadu bytostného Já jsou města (Bruggy, Benátky, Praha), která v literární topografii symbolismu zaujímají zvláštní pozici jako urbánní prostor umění a smrti zároveň. I přes vzájemný vztah mezi uměním a životem zůstává v tomto vztahu zvláštní napětí, k němuž patří také fenomén anihilace prostupující všemi zkoumanými texty.

Abstract:

The aim of the submitted thesis is a comparison of symbolism of a double in Georges Rodenbach's *Bruges-la-Morte* and *Romány tří mágů* of Jiří Karásek ze Lvovic. We will focus mainly on death as a key motif of literature at the fin de siècle and a motif that is, in works we are examining, closely linked with the existence of a double. We will inspect motif of a double in the context of psychological states of mind. The choice of compared texts was motivated by the process of self disintegration. The process of self disintegration is closely connected with the process of depersonalisation which appears when a subject makes contact with a soulful space or a object. Cities (Bruges, Venice, Prague) which are the scene of this self disintegration take a special place in the literature of symbolism as a urban space of art and death at once. Despite mutual relation of life and art, the strange tension, and the phenomenon of annihilation, is still present within this relation.

Obsah

2	Úvod	8
3	Města smrti	10
4	Thanatofilní estét a jeho chůze městem	21
5	Setkání s dvojníkem	29
5.1	Dvojník a rozštěpení identity	37
6	Nitro a interiér	49
7	Závěrem	54
8	Seznam použité literatury	58

1 Úvod

Cílem předkládané práce je komparace symboliky dvojníka v *Mrtvých Bruggách* Georgese Rodenbacha a *Románech tří mágů* Jiřího Karáska ze Lvovic. Motiv dvojníka, jenž je klíčový pro literaturu období fin de siècle, je zde v úzké souvislosti s depersonalizací, jež vede ke smrti subjektu. Volba komparovaných textů byla motivována procesem rozpadu bytostného Já (ve smyslu německého das Selbst), jenž je přítomen v dílech, jimiž se zabýváme. Dějištěm rozpadu bytostného Já jsou města, která v literární topografii symbolismu zaujímají zvláštní pozici jako urbánní prostor umění a smrti zároveň. Tato ambivalence je silně přítomna v *Mrtvých Bruggách* i Karáskových románech. Pojetí měst jako oduševnělých prostorů, jež absorbují žitý život hrdinů, odpovídá dekadentní a symbolistické estetice a představě rozpuštění textu života v textu umění. Esence života se ztrácí v uměleckém díle. Se symbolikou mrtvých měst velmi úzce souvisí další problém, na který jsme se zaměřili, a sice motivy psychického vyšínutí, depersonalizace a až téměř schizofrenního rozpadu osobnosti. Estetizovanou psychopatologií se budeme zabývat podrobněji v kapitole věnované dvojníkům a problému identity.

Univerzum děl, jež zde komparujeme, je světem, který nezná originál a kde hrdinové podléhají zdání a klamu smrtící iluze. Dochází k záměně živého za neživé, jehož následkem je smrt subjektu. Ve světě těchto próz se téměř nevyskytuje slunce, jedná se o prostor, který je uměle ozařován, přičemž umělost je dalším ze stěžejních motivů těchto děl. Oba autoři ve svých dílech konstruují specifická, jiná místa, nikoli však ve smyslu utopie, ale jako heteroutopie. Podle rozlišení Michela Foucaulta heteroutopie jsou takové prostory, které mají ireálný charakter, přestože v reálném světě existují. Ireálnost těchto míst se projevuje artificialitou umocněnou nepřirozeným, umělým osvětlením, která ztvárněným prostorům propůjčuje specifický charakter kulisovosti. Tato aranžovanost působí dojem odlesku jiného, neskutečného světa. Této problematice se v předkládané práci věnujeme s využitím poznatků Daniely Hodrové v publikaci *Citlivé město*.

V poslední části naší práce se budeme soustředit na problematiku interiérů, jež, stejně jako v případě externích prostorů, nebudeme považovat za pouhé kulisy, ale budeme pátrat po jejich významu a roli pro příběhy děl, jimiž se zde zabýváme. Při psaní této kapitoly budeme vycházet, mimo jiné, z myšlenek Gastona Bachelarda publikovaných v *Poetice prostoru*. Ve shodě s pojetím Hodrové na prostory paláců i jednotlivý pokojů nahlížíme jako na místa s tajemstvím. Zejména v případě paláců a zámků se ukazuje podobnost mezi interiérem staveb a exteriérem města. Vnitřní prostory se, stejně jako města, vyznačují vedle jisté specifčnosti a jinakosti také rozlehlostí a především spleťostí, kterou připomínají labyrinty. Města i paláce se ukazují jako bludiště, kde se nezasvěcený subjekt nedokáže orientovat; bloudí, ztrácí se, až nakonec v srdci labyrintu nalézá smrt. Prostory vnitřní i vnější se v dílech, jimiž se v této práci zabýváme, jeví jako místa oduševnělá, jež přebírají roli subjektu, který podléhá jejich moci a v závěru je jimi pohlcen a zničen.

Poslední část naší studie se bude věnovat problematice interiérů, jež, stejně jako v případě externích prostorů, nebudeme považovat za pouhé kulisy, ale budeme pátrat po jejich významu a roli pro příběhy děl, jimiž se zde zabýváme. Při psaní této kapitoly budeme vycházet, mimo jiné, z myšlenek Gastona Bachelarda publikovaných v *Poetice prostoru*.

Rodenbachovy *Mrtvé Bruggy* se nabízejí interpretacím a analýzám z velkého množství rozličných hledisek. Tato práce se nesnaží o zevrubnou interpretaci Rodenbachova textu. Jako jádro našeho zájmu jsme zvolili motiv smrti, který budeme sledovat v různých jeho variacích a spojeních. Přesto si uvědomujeme, že v *Mrtvých Bruggách* se objevují i další, neméně zajímavé, motivy, například tematika náboženství či problematika morálky, jimž se však v této práci věnovat nechceme.

2 Města smrti

Jak napovídá již samotný název Rodenbachovy prózy, město Bruggy má zde stěžejní roli. Bruggy nejsou jen pouhým dějištěm prózy, mohli bychom je také pojmut jako jednu z hlavních postav. V této práci se budeme městem zabývat z několika hledisek. Nejprve se zaměříme na Bruggy jako na prostor, v němž hlavní hrdina žije a kterým se dennodenně prochází, dále budeme věnovat pozornost městu v jeho úzké souvislosti s hlavním protagonistou Huguesem, přičemž můžeme Bruggy chápat jako jeho zrcadlový odraz či přímo jako jeho dvojníka. Současně se zaměříme na roli měst v Karáskových prózách, konkrétně v jeho *Románech tři mágů*. Na následujících stránkách budeme vycházet především z tezí o městě, které zmiňuje Daniela Hodrová ve své publikaci s názvem *Citlivé město*.

Postava Huguese Viana splňuje kritéria, jež Hodrová přisuzuje speciálnímu typu chodce, kterého označuje přívlastkem citlivý. Daniela Hodrová vymezuje několik typů chodců podle způsobu a motivace jejich cest. Hovoří o chodci každodenním, za jehož cestami městem stojí ryze pragmatické důvody, dále zmiňuje cesty turistů či cesty za památkami. Jako zvláštní typ chodce Hodrová uvádí flanéra, jehož bloumání městem je motivováno snahou propůjčit davu svou duši, touhou po setkání se zástupem lidí. Citlivý chodec na druhou stranu usiluje o pravý opak, snaží se svou duši uchránit před okolním davem. Citlivého chodce si můžeme představit jako postavu v jakési bublině, jež má svůj svět, do kterého pouští jen určité vlivy. Tento typ chodce se vůči ostatním typům vyznačuje především svým zvláštním prožíváním města.¹ Hodrová hovoří o jiném vnímání města, které však nemusí být důsledkem pouze bezcílného bloudění či mytologické chůze, ale může být způsobeno jiným naladěním chodce, jiným typem vidění, které Hodrová označuje pojmem vidění žasnoucí. Snícímu chodci, jenž disponuje specifickým viděním, město odhaluje svá tajemství. Tento typ chodce přistupuje k městu jako k textu a čte jej, všímá si a vnímá znamení, která pro ostatní chodce zůstávají skrytá. V *Románu Manfreda Macmillena* vyprávěč sděluje čtenáři, že *nikdo nenaslouchal vroucněji duši tohoto slavného města než*

¹HODROVÁ, Daniela: *Citlivé město*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2006. s. 193.

*Manfred*². Manfred svému příteli, jemuž svěřil své temné tajemství, ukazuje tajné značky, jimiž jsou opatřeny některé domy a kterých si ostatní kolemjdoucí nevšímají. V románu *Scarabaeus* Oreste tvrdí, že nikdo Benátkám nerozumí, tak jako on:

*Když se dívá cizinec na San Marca, vidí pestrost, kde já vidím stil, vidí museum, kde já vidím svědectví slávy. Cizinec vidí starořecké porfyrové sloupy, běločerné sloupy chrámu jerusalemského [...] pozlacené bronzové koně apollonského triumfálního vozu – a myslí, že vidí San Marca. Ale nevidí duše chrámu jako já, necítí ji, ani když do něho vstoupí.*³

Hodrová zde kromě jiného spojuje opakované pochůzky s opakováním různých postupů v alchymii, což je spojení, které je silně přítomno v Karáskových románech. O snícím chodci Hodrová dále říká, že se nachází ve stavu, kdy jím město nerušeně proudí a kdy město přestává být pouhým místem a mění se v bytost, již chodec jasně vnímá. Tento motiv se objevuje nejen v *Mrtvých Bruggách*, ale setkáme se s ním také u Karáska. V románu *Scarabaeus* vystupuje postava Gastona, kterého do Benátek přivádí dvojice milenců, již sleduje. Několik dní Gaston marně bloudí městem a hledá cizince, až se jeho prvotní dojem z Benátek, kdy je vnímá jako mrtvé město, kde žije pouze minulost, změní.

*Gaston vnímal nyní Benátky ne jako město, ale jako bytost. Cítil se všecek změněn.*⁴

Pro Gastona, který byl před prvním setkáním s dvojicí milenců rozhodnut ukončit svůj život, se nemění jen to, jak vnímá město, ale kompletně se také mění jeho přístup k vlastnímu životu. Po onom prozření, ke kterému dochází po návštěvě hřbitova, Gaston zahazuje do moře zbraň, jíž se chtěl zabít a *zasnubuje se tak symbolicky se životem.*⁵

Pojetí města jako bytosti může mít své kořeny v jednom z rysů dekadentní literatury a tím je vnímání krajiny jako stavu duše⁶. Autor tohoto pojetí je Henri-

²KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Román Manfreda Macmillena* in *Romány tři mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 104.

³KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Scarabaeus* in *Romány tři mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 194

⁴Tamtéž, s. 164.

⁵Tamtéž, s. 166.

⁶PYNSENT, Robert, B.: *Pátrání po identitě*. přel. B. Hemelíková. Jinočany: H&H, 1996.s. 172.

Frédéric Amiel, jenž je podle Roberta B. Pynsenta vedle Schopenhauera, Nietzscheho a Baudelaira jedním ze zakladatelů středoevropské dekadence.⁷ V textech, jimiž se zde zabýváme, bývá město odrazem duše určité postavy. V *Mrtvých Bruggách* nejenže město odráží duševní stavy hlavního protagonisty, ale zároveň s ním přímo splývá. Toto splnutí je nejpatrnější v závěru textu, nicméně s určitými motivy souznění se lze setkat v různých částech této prózy. Huguesův způsob řeči, její monotónnost a opakování, může připomínat pravidelné odbíjení zvonů, jenž lze chápat nejen jako symbol melancholie, ale také jako hlas města.

„*Sám! Být Sám! Jsem sám!*“⁸

Ve *Scarabaeovi* dochází, ve chvíli Gastonova nejšťastnějšího období, ke splnutí Oresta a Benátek.

*Od této chvíle splývaly Benátky a Oreste Gastonovi v jedinou bytost. Město bylo zosobňováno přítelem, a přítel byl výrazem města.*⁹

Pojetí město-bytost podtrhují dále také antropomorfní popisy města či jeho objektů vyskytující se napříč všemi romány mágů. Na několika místech se hovoří o duši města, či jeho hlasu v podobě zvonů. Ve *Scarabaeovi* se setkáváme s domy, které žily jako pro sebe. *Snily své sny bez lidí. A moře s nimi hovořilo temně, stlumeně, jako od věčnosti, a bílé zdi mu odpovídaly*¹⁰.

Snící, citlivý chodec se odlišuje mimo jiné svým specifickým cílem, zvláštní vidinou, kterou pronásleduje.¹¹ V případě Huguese se nejedná pouze o pronásledování ženy, jež je dvojnicí jeho zesnulé manželky, jeho každodenní procházky městem jsou motivovány touhou uchovat si stávající stav mysli a setrvat v jisté melancholii. Hugues, jak sám přiznává, si Bruggy nevybral náhodně. Přestěhoval se do tohoto města pro jeho smuteční atmosféru, která odráží jeho žal, v němž touží setrvat co nejdéle. Hugues se snaží vědomě kontrolovat stav své mysli, a to nejen volbou nového bydliště, ale i pečlivým

⁷PYNSENT, Robert, B.: *Pátrání po identitě*. přel. B. Hemelíková. Jinočany: H&H, 1996. s. 131.

⁸RODENBACH, Georges. *Mrtvé Bruggy*. přel. Jana Dratvová. Ústí nad Labem: AOS Publishing, 2009. s. 12.

⁹KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Scarabaeus in Romány tři mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 201.

¹⁰Tamtéž, s. 150.

¹¹HODROVÁ, Daniela: *Citlivé město*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2006. s. 193.

promyšlením aktivit, jimž se oddává. Jeho cesty městem jsou vlastně prodloužením činnosti, které se věnuje ve svém příbytku, a tou je snění. Hned v úvodu Rodenbachova textu je toto snění tematizováno, a to ve spojení s městem.

*Nic nedělal, byl osamělý, a tak trávil celý den ve svém pokoji [...]. Trochu četl – časopisy, staré tisky; hodně kouřil, za chmurného počasí sníval u otevřeného okna ponořen ve vzpomínkách.*¹²

Také u Karáska se setkáváme s postavou, jež si pro svůj domov vybírá město, které odpovídá jeho duševnímu stavu. V *Románu Manfreda Macmillena*, vypravěč na otázku, proč jej Praha láká, odpovídá následovně:

*Jsou jisté psychické stavy, k nimž potřebujeme nutně prostředí, s nimi souhlasného... Chci-li mít v životě pocit, jaký by měli mrtví, uložení v chrámech do skříní z křišťálu, chci-li se na život dívat jako sklem vlastní rakve, jdu do Prahy.*¹³

V úvodu tohoto románu se čtenář dozvídá o dvou protichůdných rysech Manfredova charakteru, jimž odpovídají dvě různé evropské metropole, ve kterých střídavě žije.

*Každý by byl užasl, kdyby byl viděl, jaký byl Manfred ve Vídni a jaký v Praze. Ve Vídni dandy, v Praze snílek. Ve Vídni střed společností, v Praze samotář, toulající se po chrámech.*¹⁴

Toto rozdvojení Manfredova charakteru může předznamenávat existenci dvojníka, která je pro tento text stěžejní.

Hugues, stejně tak i Bruggy samotné, se zastavil v čase. Pro něj jako by život skončil smrtí jeho ženy, od té doby se oddává výhradně vzpomínkám, snění a úvahám o smrti. Hugues i Bruggy už mají za sebou své lepší dny. Historie tohoto města je úzce spjata s obchodem. Vybudováním kanálu Zwin, jenž spojoval město s mořem, se Bruggy staly jedním z nejvýznamnějších evropských měst.¹⁵ Toto období prosperity však záhy končí, když se jmenovaný kanál zanesl

¹²RODENBACH, Georges. *Mrtvé Bruggy*. přel. Jana Dratvová. Ústí nad Labem: AOS Publishing, 2009. s. 11.

¹³KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Román Manfreda Macmillena* in *Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 27.

¹⁴Tamtéž, s. 17.

¹⁵MUTHER, Richard: *Bruggy* in RODENBACH, Georges: *Mrtvé město*. přel. Otakar Šimek. Praha: Nákladem J. Otty, 1907. s. 7.

pískem a obchodní styky tak byly znemožněny. S ustupováním vody dochází k ústupu obyvatel a díky této situaci si Bruggy dodnes ponechaly svůj středověký ráz a tichou atmosféru. Bruggy jsou charakterizovány jako město smrti také ve studii, která plní funkci jisté předmluvy k prvnímu českému vydání Rodenbachovy prózy. Autorem této studie je Richard Muther, jenž Bruggy charakterizuje výrazem *město duchů a kostelů*. Muther na několika řádcích jmenuje významné památky a budovy tohoto města, zároveň však dodává, že:

*Nevidíte zdejší nádheru, jen nynější utrpení, neslyšíte duchu velkoměsta, jen chroptění umírajících.*¹⁶

Tato tichá atmosféra smrti a smutku, se kterou se setkávají obyvatelé i návštěvníci Brugg, je důvodem Huguesova přesídlení. Pouze v tomto městě se může nerušeně oddávat úvahám a snění o smrti. Podle stejných kritérií si Hugues vybírá také osoby a objekty, kterými se obklopuje. Vyhýbá se všemu, co by rušilo jeho tiché truchlení a rozjímání o smrti. Jeho dům s ním sdílí pouze Barbora, *stará vlámská služebná, trochu zachmuřená*¹⁷, na níž si velmi brzy zvykl, *právě proto, že nerušila jeho bolest hlukem ani smíchem*¹⁸.

Hugues je vlastně mistrem přetvářky, jeho činy a výsledky těchto činů jsou *umělými* produkty jeho způsobu smýšlení. Hugues se *uměle* drží ve stavu melancholie a zármutku, „zakonzervováním“ pokoje vytváří *umělý* obraz svědčící o zdánlivém odjezdu milované ženy, stykem s Janou a odíváním jí do šatů mrtvé *uměle* vrací život své první ženě.

Velmi podobně jako Bruggy je v Karáskových románech zachycena většina měst, které texty zmiňují. Spojení města a smrti v Karáskově případě může být součástí toposu zániku, se kterým se setkáváme ve většině dekadentních děl. Dekadenti jsou obklopeni společností i přírodou, jež jsou v rozkladu.¹⁹ Atmosféra úpadku je dokládána adjektivy, jako *pustnoucí* či *zvětralý*, a Karáskovy postavy často bývají obklopeny *hnilobou*. Zde je patrný vliv Baudelaira, jenž se

¹⁶MUTHER, Richard: *Bruggy* in RODENBACH, Georges: *Mrtvé město*. přel. Otakar Šimek. Praha: Nákladem J. Otty, 1907. s. 10 – 11.

¹⁷RODENBACH, Georges. *Mrtvé Bruggy*. přel. Jana Dratvová. Ústí nad Labem: AOS Publishing, 2009. s. 16.

¹⁸Tamtéž, s. 17.

¹⁹PYNSSENT, B. Robert: K morfologii české dekadence in *Česká literatura*. 1988, roč. 36, č. 2. s. 173.

při hledání nových zdrojů krásy snažil *vytěžit krásu ze zla*²⁰. Vše okolo hrdinů Karáskových děl je v rozkladu, ať už se jedná o město s chátrajícími domy, zahradu s polorozpadlými sochami či samotné interiéry paláců. Nefunkční a rozpadlé se jeví také mezilidské vztahy. Vztahy mezi rodiči a dítětem (Manfred a jeho otec), mezi rodiči (rodiče Radovana) či mezi milenci nebo přáteli. Žádný ze vztahů z *Románů tří mágů* není trvalý či motivovaný čistě láskou a nezištnými city. Manfred potřebuje a *využívá* Francise pro magické rituály, Oreste *opouští* Gastona, aby mohl být *ovládán* Marcellem, a Radovan je okouzlen Jörnem, jemuž Radovan pouze *slouží* jako model.

V *Románu Manfreda Macmillena* je mrtvým městem Praha, jakožto město, kde žije minulost. Obě hlavní postavy tohoto románu přisuzují Praze zvláštní postavení v rámci ostatních měst. Praha je pro ně jistým způsobem výjimečná. Již jsme citovali ukázkou, kde vypravěč Francis vysvětluje, že do Prahy jezdí pro její specifickou atmosféru smrti a minulosti. Dále o Praze říká, že *její vzduch jest tísnící a těžký od tragiky všeho, co se tam přihodilo*²¹. Později dodává, že Praha je městem, kde cítí minulost, městem, kde je minulost přítomna.

*Nemusím nic vědět o popravě bělohorské. Noha sama se zastaví na malém čtverci země, kam se dívají starobylé domy, jako by se odráželo dosud od jejich zdiva temné dunění černě zastřených bubnů.*²²

Francis na tomto místě vlastně popisuje to, co podle Hodrové zažívá citlivý chodec na svých pravidelných toulkách, a to jakési zakoušení jiné časové dimenze, pocíťování jiného času. Pro Francise je tedy Praha spojena s minulostí a smrtí, kdežto pro Manfreda je Praha přízračným městem, kde je život pouhou iluzí.

V Praze je vizionářská krása. Krása, procházející snem a ze sna přestupující do smrti. Neusmívá se, nepláče: nevzkvétá, ani netrpí. Jen se zrcadlí.

²⁰ČORNEJ, Petr a kol.: Česká literatura na předělu století. 2. upr. vyd. Jinočany: H&H. 2001. s. 53.

²¹KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Román Manfreda Macmillena* in *Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 27.

²²Tamtéž, s. 27.

*Jitra tam mají mrtvou šed', noc je černá a nemá. Její bytí je zdáním, ilusí. Chci-li žít život, jako bych chtěl cítiti sen, jdu do Prahy.*²³

Manfred zde, mimo jiné, zmiňuje také jeden z aspektů, který je společný všem městům smrti, a to zrcadlení, kterému se budeme věnovat později.

V textu *Scarabaea* je mrtvé město spojováno nejprve s Terstem, kam Gaston přijíždí ukončit svůj život. K městu zaujímá nejprve lhostejný vztah. Neví, proč si pro svůj skon vybral právě toto místo a uvažuje, že pokud chtěl zemřít u moře, mohl zůstat v rodném kraji. S postupem času však, čím déle bloudí tichým nočním městem, dochází k jakémusi souznění.

*A nebylo to posléze město, ale jako fantom města, jako přízračná bytost v mušelínu, ověšená opály, poprášena stříbrem.*²⁴

Gaston poznává, že je *ted' zamilován do tohoto mrtvého města, vystavěného jako z náhrobních kamenů*²⁵. Město a jeho domy, které nejprve vnímal jen velmi letmo, ho nyní okouzly, vše si detailně prohlíží, něžně hladí zdi domů a uvědomuje si, že *byl sám už mrtvý jako tyto domy, bílé jako lebky, z nichž okna hleděla jako prázdné dutiny očí*²⁶. V následujícím momentě však zaslechne hlasy dvojice mužů, která jej posléze přivede do jiného města smrti, do Benátek.

Ve třetím Karáskově románu, v *Ganymedovi*, se spojení mrtvé město vztahuje na dalmatský Ráb, kde se Radovanova matka poprvé setkává s tajemným cizincem Adrianem. Podle našeho soudu, městem smrti je v této próze spíše Praha, jakožto dějiště děsivých událostí a město, jímž se postavy procházejí a kde se setkávají s dvojníky. Oba mágové z *Ganymeda* jsou členy tajné společnosti a mají schopnost určitým způsobem souznít s městem, cítit jeho duši. Adrian při vstupu na starý židovský hřbitov cítí *ponížení starobylého, ted' již zbořeného ghetta*²⁷ a Jörn Moller disponuje magickými schopnostmi si vybavit město v jeho minulosti.

²³KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Román Manfreda Macmillena* in *Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 27 – 28.

²⁴KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Scarabaeus* in *Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 150.

²⁵Tamtéž, s. 150.

²⁶Tamtéž, s. 151.

²⁷KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Ganymedes* in *Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 392.

*Za soumraku najdu ještě kouty, kde žije duše Židovského města, duše ghetta, kde žije ponížená, poplivaná a utlačovaná rasa mého národa, kde je půda dosud prosáklá krví souvěrců, promáčená slzami jejich dětí a žen.*²⁸

Města smrti nejsou však pouze prostorem, který si pamatuje a dává zakoušet minulost, města v těchto textech figurují také jako oduševnělé prostory či přímo bytosti, jež se aktivně podílejí na utváření osudu a života hlavních postav.

Nejsilnější paralelu s Bruggami vytváří však zmiňované Benátky. Již jsme hovořili o tom, že Benátky jsou pro Gastona živou bytostí, jeho první dojem z tohoto města je však jiný. Benátky mají v tomto textu statut velmi zvláštního města. Gastona do Benátek přiváží loď, z jejíž paluby pozoruje město, které mu připadá více fantomem, než skutečností. Gastonovi se zdá, ačkoliv se loď přibližuje, že Benátky zůstávají stále stejně vzdáleny, až mu připadá, že ani nejsou městem, ale loďstvem, které prchá před lodí, jež se snaží městu přiblížit. Stejně jako po příjezdu do Terstu, Gaston je lhostejný vůči okolní kráse města, vše se mu zdá nicotné, cítí pouze prázdnotu svého srdce. Benátky jsou pro Gastona mrtvým, pustým městem, jehož jedinou známkou probouzení se jsou uhlově černé gondoly pohybující se v jeho vodách. Gondoly jsou neodmyslitelně spojeny s tímto městem a tak je tomu i v tomto textu. Pokud jsou Benátky městem smrti, jejich gondoly nemůžou být ničím jiným, než rakvemi, které křižují městem. Rakvím jsou gondoly připodobňovány také v Mannově *Smrti v Benátkách*. Onu zvláštnost Benátek spojovanou se smrtí vystihují Gastonovy postřehy.

*Jak byly melancholické tyto mrtvé ulice, kde nebylo nic než voda a mlčící paláce! Zde ani nebylo lze žít jinak než zcela odlišným způsobem, jak se nežije nikde jinde. Gaston cítil v tomto městě, že Benátky žily všemi životy a že vnořily již do tajemství smrti. A přece nebyly mrtvé. Jako byly uměle proti moci živlů vystavěny do moře, tak si dovedly zase uměle prodlužovati život, když doba slávy přešla...*²⁹

²⁸KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Ganymedes* in *Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 402.

²⁹KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Scarabaeus* in *Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 163.

Z této ukázky je patrná nejen jistá rozpolcenost Benátek mezi životem a smrtí, ale i další paralela s Bruggami, jež jsou v Rodenbachově textu také městem zašlé slávy. I tomuto městu je připisována určitá výjimečnost.

*V žádném městě Gaston nepocítil dosud tohoto dechu života jako v tomto městě smrti.*³⁰

Benátky jako by byly městem protikladů, městem, které stojí kdesi napůl mezi světem reálným a světem fikce. Určitá rozpolcenost, interstatalita podle Roberta B. Pynsenta, je jedním z charakteristických rysů české dekadence.³¹ O jisté dvouznačnosti hovoří Julia Kristeva, jež jako prvotní verzi této rozpolcenosti chápe moment narození, kdy se jedinec v jednom okamžiku nachází uvnitř i vně zároveň.³² Dekadentní díla se vyznačují nejasnými hranicemi u rozličných jevů (jedním z nich je též fenomén identity, jemuž se budeme věnovat později). U Karáska se velmi často setkáváme s androgynními postavami (Francis, Oreste, Radovan) nebo se stíráním rozdílu mezi mrtvým a živým. Mezi další projevy interstatality Pynsent řadí motivy vody a podvodního světa či motiv večera či soumraku, který je dobou, kdy den *umírá* a noc se *rodí*.³³ Benátky v románu *Scarabaeus* figurují na jedné straně jako město mrtvé, v zápětí se stávají živoucí postavou. Benátky jsou zároveň městem, kde se *fikce básníků staly skutečností*³⁴, a kde *mohou déle žít ti, kdo by zmírali jinde*³⁵.

V Karáskově textu se v souvislosti s Benátkami neustále objevují zmínky o vodě, jež zastává funkci zrcadel. Již moře, po němž Gaston připlouvá, se mu zdá být *ohromným zrcadlem*³⁶. Tuto funkci později přebírají kanály křižující město. Zrcadlicí hladina umožňuje Gastonovi vidět nejen odraz města, ale zároveň i nahlédnout sám do sebe.

³⁰KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Scarabaeus in Romány tři mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 169.

³¹PYNSENT, B. Robert: K morfologii české dekadence in *Česká literatura*. 1988, roč. 36, č. 2. s. 168 – 181.

³²HOGLE, Jerrold, E.: *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press. 2002. s. 7

³³PYNSENT, B. Robert: K morfologii české dekadence in *Česká literatura*. 1988, roč. 36, č. 2. s. 179 – 180.

³⁴KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Scarabaeus in Romány tři mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 164.

³⁵Tamtéž, s. 164.

³⁶Tamtéž, s. 160.

*Zrak upřen do zelenavé, průhledné vody kanálu, přemýšlel, není-li již pouhé ovzduší tohoto města schopno, aby v něm konečně vzbouzelo onu bytost, jež se utajovala jinde jako zakletá v nejhlubším nitru duše.*³⁷

Voda v tomto textu figuruje také jako původkyně jistých her a iluzí. Spolu se světlem voda utváří každou chvíli jiné obrazy.

*Samá změna, hra za hrou, iluse za ilusí. A paláce, jež se vynořovaly z těchto klamivých vod, měnily denně svou tvářnost. Denně se zdály vždy jinými, jak se odrážely vždy jinak odlesky světla od jejich zvětralých mramorů.*³⁸

V kontextu s městem je na místě zmínit podzemí města a jeho funkci v daných textech. Motiv podzemí je nejsilněji přítomen v Karáskově *Scarabaeovi*, přesto určitou distinkci na „nahore“ a „dole“ můžeme nalézt ve všech textech, jimiž se v této práci zabýváme. Daniela Hodrová chápe podzemí jako sídlo kolektivní paměti města³⁹ a zároveň nevědomí města, jehož projevy jsou, podle Hodrové, různé přízraky, příšery a bestie⁴⁰. Toto pojetí je možné aplikovat na román *Scarabaeus*, kde podle Hodrové může tento hmyz symbolizovat již zmiňované nevědomí města.⁴¹ Gaston a Oreste se setkávají s Marcelovým příznakem právě při návštěvě podzemního vězení v Benátkách. Na oba hrdiny taktéž působí mnohem hůře minulost, která je v podzemních kobkách obklopuje, než pochmurná atmosféra vězení.

*Vězení k nim mluvilo hlasy těchto dávno mrtvých. Umlčí stíny, utkvělé všude, v děsivě zívajících koutech, v šklebících se otvorech cel, vztahovaly se po nich. Všude za sebou v tmách slyšeli šepoty jako požděné výčitky těch, kdo tu dotrpěli.*⁴²

Motiv podzemí se pak v tomto textu objevuje znovu, a to v samotném závěru, kdy Gaston následuje letícího skaraba a vstupuje do hrobky Marie Madeleiny, kde kromě Marcelova tajemství, nalézá vlastní smrt. Podzemí, které je

³⁷KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Scarabaeus in Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 164.

³⁸Tamtéž, s. 164.

³⁹HODROVÁ, Daniela: *Citlivé město*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2006. s. 296.

⁴⁰Tamtéž, s. 300.

⁴¹Tamtéž, s. 320.

⁴²KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Scarabaeus in Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 218 – 219.

podle Hodrové spjata s přízraky, jež čas od času vylézají na povrch, je také spojováno s živly, konkrétně vodou a zemí, přičemž pro Karáskův román je stěžejní motiv vody⁴³. V Benátkách je voda a podzemí téměř jedno a to samé. Podzemní prostory jsou více či méně zaplaveny vodou. Voda vystupuje z podzemí města na povrch, stejně jako jeho přízraky.

V této kapitole jsme se snažili nastínit pojetí a roli měst v *Mrtvých Bruggách* a v *Románech třech mágů*. Poukázali jsme na určitou provázanost mezi duševním stavem postavy a atmosférou města, v němž se daná postava pohybuje. S využitím postřehů Daniely Hodrové jsme ukázali, jak jsou některá města úzce spjata s pamětí a minulostí obecně. Postavy při chůzi městem či pouhým obýváním města cítí minulost a určitým způsobem ji i zažívají. Města v prózách, jimiž se zde zabýváme, jsou pojata jako fantaskní prostory, které své obyvatele a návštěvníky svádí svou specifickou atmosférou. Bruggy, Praha i Benátky jsou pro hrdiny našich textů tak lákavé pro jejich tragickou minulost, jež je stále obsažena v paměti města a již zasvěcenec pohybující se městem zřetelně vnímá. Všem těmto městům je také prisuzován jistý statut výjimečnosti, stávají se jediným možným dějištěm daných událostí. Tato silná individualita měst se může jevit kontrastní k ohrožené individualitě a identitě subjektů, jež je reprezentována existencí dvojníků.

⁴³HODROVÁ, Daniela: *Citlivé město*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2006. s. 301.

3 Thanatofilní estét a jeho chůze městem

Když Hodrová hovoří o citlivých chodcích, již bloudí městem, zmiňuje dva typy mytického chodce. Píše o chodci typu Odysseus či Théseus.⁴⁴ Cesta odysseovského chodce se vyznačuje dlouhým putováním zpět domů, které bývá často přerušováno příhodami a hojnými setkáními s rozličnými postavami. Pro tuto práci je podstatnější druhý model mytického chodce. Putování théseovského chodce je připodobňováno cestě do středu labyrintu, kde se hrdina utkává s netvorem, jehož musí přemoci. Motiv labyrintu však můžeme chápat též jako jeden z charakteristických rysů gotických románů. Již v prvním gotickém díle, v textu Horace Walpolea nazvaném *Otrantský zámek*, se objevuje temný labyrint, v němž je hrdinka chycena.⁴⁵ Také Hugues takovouto cestu do středu labyrintu podstupuje. Město Bruggy samo o sobě se svými uličkami a křižujícími kanály připomíná labyrint. To samé můžeme pronést o městech z Karáskových textů. Praha, Terst i Benátky získávají rysy labyrintu ve chvíli, kdy postava po někom pátrá. Bloudění ve spletitých uličkách se však u Karáska neomezuje pouze na prostředí města, ale s určitým bludištěm se setkáváme také uvnitř benátského paláce, který je středem onoho d'ábelského tajemna, se kterým se Oreste i Gaston setkávají. V Rodenbachově textu oním netvorem, s nímž má Hugues bojovat, může být dvojnice jeho mrtvé ženy, Jana. Když Hugues poprvé spatří na ulici tuto ženu, spletitými uličkami ji sleduje do centra města a v závěru díla, tohoto netvora, který rušil jeho klid a jeho truchlivý způsob života, usmrtí ve svém domě, jenž je situován taktéž v blízkosti městského centra. Tuto tendenci zasazovat stěžejní události do bezprostředního okolí městského centra je možné vypožorovat též v Karáskových textech. V *Románu Manfreda Macmillena* je jedno z Manfredových sídel situováno do centra Prahy, stejně tak i chrám, ve kterém dochází k setkání s tajemným cizincem. Tato centricnost v Karáskových textech však souvisí s rysy gotického románu, který se kromě jiného vyznačuje poněkud ambivalentním vztahem k minulosti. Rozhodující scény v Karáskových textech jsou situovány do daných míst, ne pro jejich centrální polohu, ale kvůli jejich historické roli. Jako příklad můžeme uvést Manfredův zámek v blízkosti Bílé

⁴⁴HODROVÁ, Daniela: *Citlivé město*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2006. s. 195.

⁴⁵HOGLE, Jerrold, E.: *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press. 2002. s. 9.

hory. Postavy gotických románů se vždy nějakým kladným způsobem vztahují k minulosti, zejména ke středověku, který bývá oslavován. Na druhé straně se však u těchto postav objevují zároveň tendence tento starý řád i s jeho autoritami svrhnout. Leslie Fiedlerová píše o minulosti, která pronásleduje toho, kdo ji chce zničit.⁴⁶ Hovoří se dokonce o tom, že gotické romány předznamenávají Freudovo pojetí Oidipovského komplexu, neboť se v těchto textech objevuje „syn“, který chce svrhnout svého „otce“, ale jenž je zároveň svou touhou pronásledován a vyčítá si ji.⁴⁷ Toto pojetí je možné aplikovat na postavu židovského sochaře Jörna Mollera z Karáskova *Ganymeda*, který se velmi otevřeně hlásí k minulosti a k odkazu svých předchůdců, zejména k odkazu rabbiho Lva, jenž dokázal sestrojít Golema. Jörn však mimo to, že vyzdvihuje a obdivuje rabbiho práci, zároveň věří, že právě on dokáže rabbiho dílo nejen napodobit, ale dokonce velkého rabbiho překoná, tím že jeho dílo zdokonalí. Střet starého a nového je tematizován též v popisu Manfredova záměčku v blízkosti Bílé hory. Zámeček, jehož interiéry jsou zdobeny křesťanskými motivy, však disponuje i zahradou, která je zasvěcena pohanskému božstvu. Střet dvou epoch tematizuje také sám Marcel, démonická postava z románu *Scarabaeus*, když o sobě prohlašuje:

*„Abych došel souladu sám se sebou, cítím, že by bylo třeba mým myšlenkám aspoň o tři století méně. Jsem ještě málo zpátečník. Je ve mně příliš soudobého pokroku, jehož nenávidím...“*⁴⁸

Daniela Hodrová dále v souvislosti s městem a chůzí městem zmiňuje roli, jakou hraje tvar samotného města a tvar pomyslné čáry, která mapuje cestu chodce. Autorka hovoří o symbolice dvou základních tvarů, jež se objevují v půdorysech měst a vzájemně se prolínají. Čtverec je zde pojat jako symbol Země, kdežto kruh je symbolem Nebe, jednoty a celistvosti.⁴⁹ Města jako Řím měla své čtvercové hradby vystavěny kolem kruhové posvátné oblasti, například chrámu. Objevuje se i princip opačný, kdy hradby mají kruhový tvar kolem čtvercové základny. Když nahlédneme do mapy Brugg, vidíme poměrně pravidelný ovál, jenž je utvořen vodními kanály. V srdci tohoto oválu leží

⁴⁶HOGLE, Jerrold, E.: *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press. 2002. s. 4.

⁴⁷Tamtéž, s. 5.

⁴⁸KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Scarabaeus in Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 173.

⁴⁹HODROVÁ, Daniela: *Citlivé město*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2006. s. 185.

čtvercové náměstí. Čtvercové či kruhové aspekty se promítají též do textů samotných. Čtverec bývá spojován s rámcovým vyprávěním, kruh na druhé straně reprezentuje vyprávění kruhové, vyprávění, jenž se vrací na začátek.⁵⁰ S motivem návratů a opakováním se setkáváme hned na několika místech Rodenbachova textu. Na začátku prózy je hlavní hrdina truchlící, osamělý vdovec, jenž oplakává svou ženu, která zemřela. Jeho mysl se zabývá pouze myšlenkami na smrt a vzpomínkami na minulost. Toto temné období je krátce přerušeno šťastnějšími časy, během nichž jeho milovaná „vstala z mrtvých“, po té však do příběhu opět zasáhne smrt a Huguesova duše se ocitá ve stejném stavu jako na začátku vyprávění. Jeho žena, prostřednictvím dvojnice, umírá podruhé, což vypravěč komentuje následovně:

*Huguesova duše se stáhla do minulosti, upamatovávala se jen na velmi vzdálené události, na počátky jeho vdovství, kam si myslel, že se přenesl...*⁵¹

Na konci vyprávění se také znovu objevuje Huguesovo souznění s městem, jehož je čtenář svědkem na začátku příběhu. Jak již bylo výše řečeno, Hugues si vybral Bruggy pro jejich tichou, mrtvolnou atmosféru. Prostor města zde funguje jako jakési zrcadlo Huguesovy duše. Toto souznění je tematizováno zejména v první části prózy.

*Jak s ním Bruggy sdílely smutek těchto podvečerů! Tak je měl rád! To právě pro tento smutek si je po velkém neštěstí vybral a usadil se zde.*⁵²

Bruggy v tomto textu nemají roli pouhého odrážení Huguesova smutku, ponurá atmosféra města navíc utváří dojem, že i Hugues sám již nepatří mezi živé. Což je zároveň také jev, který popisují Francis a Manfred v souvislosti s Prahou.

*On potřeboval nekonečné ticho a existenci natolik jednotvárnou, aby mu nedávala pocit, že žije.*⁵³

V době, kdy hrdina truchlí, plně vnímá mrtvolnou atmosféru města, která jako by dokreslovala či doplňovala stav jeho mysli. Tento motiv zrcadlení je ještě umocněn přítomností vodních kanálů, jež samy a sobě plní funkci zrcadel. Ono

⁵⁰HODROVÁ, Daniela: *Citlivé město*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2006. s. 186.

⁵¹RODENBACH, Georges. *Mrtvé Bruggy*. přel. Jana Dratková. Ústí nad Labem: AOS Publishing, 2009. s. 131.

⁵²Tamtéž, s. 19.

⁵³Tamtéž, s. 20.

souznění Huguese a města však není statické a permanentní. V momentě, kdy se seznamuje s Janou, dvojnicí zesnulé ženy, se obraz města, a především Huguesovo vnímání Brugg, mění. Například zvony, jejichž vyzvánění je nedílnou součástí atmosféry města, Hugues po navázání známosti s Janou již téměř nevnímá.

*Ach ty rozeznělé zvony! Jak ale přicházely, zdály se již tak vzdáleny, jako by se ozývaly z jiného nebe...*⁵⁴

Ve chvíli, kdy Hugues se oddává vztahu s Janou, je provázanost s městem ještě patrnější. V době, kdy je Huguesova žena mrtvá, cítí se i on jako mrtvý a Bruggy se mu jeví mrtvým městem. Avšak v momentě, kdy jeho žena prostřednictvím dvojnice ožívá, spolu s ní ožívá nejen Hugues ale také Bruggy se probouzejí k životu.

*Město z dřívějšíka, ty Mrtvé Bruggy, jejichž vdovcem byl snad také, vdechovalo mu sotva lehký závan melancholie; a pokojně se procházel jeho tichem, jako kdyby Bruggy také vstaly z hrobu a objevily se jako nové město podobné tomu dřívějšímu.*⁵⁵

Jak již bylo výše naznačeno, v závěru textu, kdy dochází k úmrtí Jany, se znovu vrací obraz Brugg jako mrtvého města. Též Hugues se znovu vrací do onoho mrtvolného stavu a tentokrát se lze domnívat, že skutečně umírá.

*Hledal souzvuk s rytmem posledních zvonů, unavených, pomalých, vyčerpaných stařecků, kteří jako by – na město, či snad na hrob? – teskně otrhávali lístky železných květů!*⁵⁶

Z výše citovaných ukázek je tedy možné konstatovat, že Huguesův příběh je kruhového charakteru ve znamení návratů. Nejen, že konec prózy je vlastně návratem na její počátek, ale současně i ono šťastné období prožité s Janou je pouhým návratem do šťastných okamžiků strávených s první ženou.

I přes zjevnost té záměny, přes trvajících smutek i přes stále cizí a nestálé hotelové pokoje se začal pomalu přesvědčovat, že špatné roky vůbec nebyly, že

⁵⁴RODENBACH, Georges. *Mrtvé Bruggy*. přel. Jana Dratvová. Ústí nad Labem: AOS Publishing, 2009. s. 49.

⁵⁵Tamtéž, s. 49.

⁵⁶Tamtéž, s. 131.

*jeho domov a s ním láskyplná domácnost, první žena, poklidné soukromý dovolených polibků stále trvají.*⁵⁷

Zastavme se ještě na chvíli u motivu chůze, který prostupuje všemi texty, jimiž se tato práce zabývá. Cesta k zasvěcení jako zakoušenému vědomí má podle Daniely Hodrové podobu kroužení a obcházení.⁵⁸ Určitou kruhovost si můžeme domyslet v případě Huguesových pravidelných procházek. Autor sice neudává kompletní a přesný popis cesty jeho hrdiny, ale z informací, jež nám přece jen poskytuje, je možné usuzovat, že Huguesovy každodenní cesty mají charakter kroužení. Motiv kroužení a opakování můžeme nalézt také v Karáskových dílech. S motivem návratů a opakováním se lze setkat v *Románu Manfreda Macmillena*, kde život jedné z hlavních postav, Manfreda, je opakováním, určitou variací, života démonického Cagliostro. Manfred věří, že jeho život je jednou z dvanácti mágových reinkarnací, které jsou nutné pro získání nesmrtelnosti. Nejen, že se opakuje Cagliostrův vzhled (k motivu dvojníků a zdvojování později), ale Manfred i Walter, další z mágových reinkarnací, jakoby opakují Cagliostrův život. Vypravěč čtenářům představuje povahu Manfreda, které se nápadně shoduje s informacemi, jež nám Manfred podává o Cagliostrovi. Tato shoda však plyne z charakteristických rysů dekadentní literatury a gotických románů.

Povaha hrdiny je vždy téměř totožná. Démonické muže gotických textů spojuje nejen příslušnost k některému ze starobylých rodů, ale také specifická sada vlastností. Cagliostro a Manfred (toto však platí i o ostatních magických postavách z Karáskových románů) se vyznačují určitými vlastnostmi, jež je přibližují k libertinským manipulátorům. Na společné rysy libertinů a démonických mužů z gotických románů upozorňují Zdeněk Hrbata a Martin Procházka v publikaci nazvané *Romantismus a romantismy*.⁵⁹ Autoři hovoří o vlastnostech hlavní postavy románu *Prostopášnosti Trialfovy*, a však tento popis poměrně věrně zachycuje též postavy Karáskových děl. Tito démoničtí muži mají specifický postoj ke zlu i ke společnosti, který plyne z dekadentní poetiky. Dekadence se mimo jiné vyznačuje silným individualismem a odporem vůči společnosti. Čím více byl umělec vyvázaný ze společnosti, tím větší roli má

⁵⁷RODENBACH, Georges. *Mrtvé Bruggy*. přel. Jana Dratvová. Ústí nad Labem: AOS Publishing, 2009. s. 40.

⁵⁸HODROVÁ, Daniela: *Citlivé město*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2006. s. 187.

⁵⁹HRBATA, Zdeněk a PROCHÁZKA, Martin: *Romantismus a romantismy*. Praha: Karolinum, 2005. s. 161.

umění.⁶⁰ Karáskovi magičtí muži mohou být projevem inspirace Josephem Péladanem a jeho kultem génia, který *miluje své umění víc než sebe sama*⁶¹. Muži jako Cagliostro, Manfred, ale také Marcel z románu *Scarabaeus*, společnosti opovrhují, ale zároveň se jí však nevyhýbají. Drtivou většinou lidí pohrdají, přesto nežijí poustevnickým životem a s lidmi se nadále stýkají. Všichni tito muži věří, že jejich postavení je mnohem výše, a to jim dává pocit, že jsou oprávněni ostatní ovládat a využívat ke svým účelům. Pocit moci nad zbytkem světa však neplyne z jejich aristokratického původu, ačkoliv tento fakt hraje velkou roli, ale vyplývá ze specifického pohledu na svět a jakéhosi prozření. Manfred o svém dvojníkově a zároveň modle, Cagliostrovi, říká, že pocházel z nízkého prostředí a dětství prožil v bídě.⁶² Démonickým mužům z Karáskových románů je společná ještě další vlastnost, která je v případě Cagliostra označována spojením *infernální aureola*⁶³. Démoničtí muži bývají pro zbytek společnosti až magicky přitažliví. Muži i ženy, kteří se s nimi setkají, velmi často nedokážou odolat jejich osobnosti a kouzlu a stávají se tak jejich služebníky či přímo nástroji. V *Románech třech mágů* se vyskytuje pouze jedna žena, jež disponuje podobnými vlastnostmi jako démoničtí muži. Jedná se o Marii Madeleine, ženu z Marcelova rodu, jež žila několik desítek let před ním. Marie, žena z velmi váženého rodu, je okouzlena démonickým mužem, jenž si říká Sainte-Croix, který ji zasvětil do tajemství přípravy jedů, a spolu s ním tráví pařížské obyvatelstvo. Přesto, že Marie je idolem pro Marcela, stejně jako Cagliostro je idolem Manfredovým, nelze ji jednoduše řadit k démonickým mužům. Jak již bylo výše řečeno, tito muži se vyznačují nejen schopností ovládat druhé, ale i tím, že oni sami se nikomu nepodrobují ani neodevzdávají. Z Marcelových slov, když vypráví Mariin příběh, je však patrné, že Sainte-Croix nebyl pouze jejím milencem, ale také jejím mistrem, jenž jí po své smrti odkáže své tajemství. Marie ovládala jiné a vládla ostatním, sama však byla ovládána Sainte-Croixem. Pokud opomineme vztah k Sainte-Croixovi, Marie naplňuje dekadentní představu ženy. Jako *femme fatale* je tou, kdo svádí, sama se však svést nenechává, a je schopna muže zničit.⁶⁴

⁶⁰ČORNEJ, Petr a kol.: Česká literatura na předělu století. 2. upr. vyd. Jinočany: H&H. 2001. s. 48.

⁶¹Tamtéž, s. 55.

⁶²KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Román Manfreda Macmillena* in *Romány tři mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 66.

⁶³Tamtéž, s. 74.

⁶⁴PYNSENT, Robert, B.: *Pátrání po identitě*. přel. B. Hemelíková. Jinočany: H&H, 1996. s. 158.

Femme fatale může v tomto textu být také samotná bohyně Isis, která se zjevuje v závěru románu.

Jak již bylo výše zmíněno, Manfredovy cesty jsou svým způsobem opakováním životní cesty Cagliostrovy. Jeho zájem o osobnost tohoto mága jej vede po Cagliostrových stopách. Manfred cestuje stejnými místy, sbírá Cagliostrovy osobní věci a pátrá po všech informacích týkajících se svého mistra. Manfred pro tento svůj vzor zřídí podobnou „svatyni“, jakou je Huguesův pokoj se zasklenými vlasy. Prostorům interiéru se budeme věnovat později. Marcel z románu *Scarabaeus* se také vydává po cestě svého vzoru. Marcel během důvěrného rozhovoru s Gastonem přiznává, že svou osobnost i svůj život stylizuje podle vražedkyně z jeho rodu, Marie Madeleine. Jak dokládá Marcelova zpověď, zlo v něm dřímalo již od útlého věku, avšak teprve po zjištění, že v jeho žilách koluje krev známé travičky, jeho život dostal řád a smysl. Marie se i navzdory své smrti stává Marcelovým mistrem a učí jej nenávidět svět a milovat zlo.⁶⁵ Marcel se k opakování životního stylu své pramáti otevřeně hlásí a prohlašuje, že:

*„V životě není než opakování... Nelze v něm vykonati ani jediného zločinu, jenž by neměl předchůdce. Nezbyvá než **přepětí**. Žítí intensivněji staré pocity, stupňovati děs, jímž se zachvělo už lidstvo.“*⁶⁶

Když se Marcel otci ležícímu na smrtelné posteli přizná, že zná pravou historii jejich rodu, zároveň se mu svěří se svým plánem *zakończytí dějiny rodu zločinem stejně slavným, jakým se počaly*.⁶⁷

Zde se nám ukazuje motiv zápasu otce a syna, o kterém jsme hovořili v souvislosti s rysy gotického románu. Marcel, stejně jako Jörn z *Ganymeda*, ctí tradice svých předků, ale zároveň se je snaží svrhnout a překonat.

V posledním z Karáskových *Románů tří mágů* se též objevuje motiv opakované chůze, a to v souvislosti s pokusem o vytvoření nového Golema. Kromě toho, že Jörn podniká pravidelné pochůzky kolem hliněné sochy, již se snaží oživit, také on se vydává po cestě svého předchůdce, rabbiho.

⁶⁵KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Scarabaeus in Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 275.

⁶⁶Tamtéž, s. 279. zvláště. Karásek.

⁶⁷Tamtéž, s. 300.

O pravidelných pochůzkách městem hovoří Hodrová jako o cestách *k sobě*.⁶⁸ Chůzí, po již vytyčené cestě, dochází k určitému spojení mezi současným chodcem a chodcem prvotním. Hodrová říká, že chodec jdoucí cestou někoho jiného *možná zažívá, aniž to tuší, vjemy, pocity, stavy svých předchůdců*.⁶⁹

Chůze městem je však kromě tohoto pocíťování minulosti spojena s bytostným Já a identitou postav. Manfredovy cesty motivované touhou dozvědět se více o Cagliostrovi mu vlastně pomáhají porozumět sám sobě, neboť Manfred se cítí *být* Cagliosterem. Proto vnímá existenci druhého dvojníka, Waltera, jako hrozbu jeho vlastní osobnosti. Marcel z románu *Scarabaeus* sice nepodniká cesty po stopách svého mistra, ale jeho činnost je také opakováním skutků Marie a jejího učitele. Již bylo řečeno, že Marcelův život dostal smysl teprve poté, co zjistil pravdu o původu jeho rodu. Sestupováním do Mariiny hrobky uprostřed benátského paláce a nošením Sainte-Croixovy kříšťálové masky Marcel nejen pokračuje v jejich práci, ale zároveň jejich dílo i identitu bere za své vlastní.

⁶⁸HODROVÁ, Daniela: *Citlivé město*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2006. s. 231.

⁶⁹Tamtéž, s. 231.

4 Setkání s dvojníkem

K chůzi městem neodmyslitelně patří motiv setkání s neznámým kolemjdoucím. Spolu s kolemjdoucím do hrdinova příběhu zasahuje cosi *jiného, snového*.⁷⁰ Jak se hrdinové setkávají s kolemjdoucím, do jejich života spolu s ním vstupuje také náhoda či přímo smrt.⁷¹ Podle Hodrové se však kolemjdoucí může na příběhu podílet, vstoupit do něj, ne ve chvíli, kdy se s ním hrdina setká, ale teprve až v momentě, kdy s neznámou postavou hrdina naváže kontakt. S tím bychom v případě textů, jimiž se tato práce zabývá, příliš nesouhlasili. Huguesův život se sice zásadně mění, až po navázání známosti s Janou, přesto však i pouhé setkání s ní Huguese znatelně poznamená. Kromě toho, že se jí zaobírá ve svých myšlenkách a úvahách, mění také, čemuž bychom přisuzovali jistou důležitost, účel svých každodenních cest. Huguesova chůze městem již není pokračováním jeho snění za okny svého domu, ale stává se pátráním po Janě. V celém *Románu Manfreda Macmillena* není jediný doklad nějakého rozhovoru Manfreda s Walterem, přesto se Manfred stává posedlým touhou tohoto dvojníka najít a jeho osobnost i způsob života se mění. Také Oreste a Marcel vstupují do příběhu a ovlivňují Gastonův život mnohem dříve, než dochází k formálnímu představení. Tato dvojice milenců, spolu s městem, kde se nacházejí, přinutí Gastona změnit své původní plány. Místo sebevraždy Gaston pokračuje v životě, jen aby sledoval dvojici milenců, zejména mladého Oresta, jenž Gastona kompletně okouzli. Jisté okouzlení či přímo posedlost jsou přítomny u všech jednotlivých setkáních. Jak již bylo řečeno, Hodrová vytváří spojnici mezi tajemnými postavami, s nimiž se hrdinové setkávají, a smrtí. Dále poznamenává, že dříve, ve středověkých alegoriích, smrt člověka přepadala mimo civilizaci, za městem, v lese a podobně. V moderní literatuře se však hrdinové se smrtí setkávají v ulicích města jako s tajemnou postavou či přímo dvojníkem.⁷²

Hodrová upozorňuje i na souvislost mezi smrtí a maskou na příkladě Poeovy povídky *Červená maska smrti*, kde se Smrt v masce červené smrti (takto postavy Poeovy povídky pojmenovávají mor, který sužuje zemi) vloudí mezi společenskou smetánku, jež se před hrozící nákazou uzavřela za silnými zdmi.

⁷⁰HODROVÁ, Daniela: *Citlivé město*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2006. s. 201.

⁷¹Tamtéž, s. 200.

⁷²Tamtéž, s. 201.

Masky jsou součástí kultury s největší pravděpodobností již od paleolitu, není však možné již přesně určit, kdy a kde byly masky poprvé použity.⁷³ Masky mají využití jak praktické, tak rituální. Plní funkci ochrany, převleku či bývají součástí představení. Masky je určena k změně či zakrytí identity nositele⁷⁴, někdy je také chápána jako falešná tvář, jež má skrýt určité rysy a zastřít pravou identitu⁷⁵. O většině rituálních masek je možné prohlásit, že reprezentují určitého ducha či předka. Například v kmeni Dogonů se můžeme setkat s takzvanou Velkou maskou, která reprezentuje mytického předka, jenž zažil první smrt.⁷⁶ Ve spojení masky s duchem či předkem je však cosi ambivalentního. Na základě Freudových poznatků z psychoanalýzy vznikla teorie, podle které masky vyjadřují jednak úctu k předkům, ale zároveň slouží také jako ochrana před mrtvými, kteří v podobě démonů ohrožují pozůstalé.⁷⁷

S maskou se setkáváme v románu *Scarabaeus*, kde si křišťálovou masku nasazuje Saint-Croix, aby jej během výroby jedů nedopatřením neotrávil jedovaté výpary. Masky zde tedy plní funkci ochrany před smrtí v rámci přípravy smrti pro druhého. Saint-Croix dokáže smrt připravit i ji obelstít (alespoň po jistou dobu). Saint-Croix má tedy nad smrtí určitou moc, on je tím, kdo určuje, kdo zemře a kdo bude žít. A to nejen v případě svých obětí, ale Saint-Croix zasahuje též do vražedných plánů a pokusů jeho družky. Když se Marie pokouší otrávit svého manžela, Saint-Croix její snahy maří s vysvětlením, že jemu je její *manžel lhostejný*⁷⁸. Saint-Croixovy názory a jeho smýšlení zde stojí zcela nejvýše a on sám může být považován za vládce nad životem a smrtí. Stejně jako v případě Poeova hrdiny i Saint-Croix se však před smrtí nedokáže ukrývat donekonečna. Během mísení dalších jedů si nesprávným nasazením masky způsobí smrt. Tuto masku si o několik desítek let později nasazuje Marcel, který tak chce pokračovat v díle své pramáti Marie Madeleiny. I pro Marcela je maska ochranou před smrtí, ale zároveň je také možné ji chápat jako masku, svým způsobem rituální, jež

⁷³PERNET, Henry: *Ritual Masks. Deceptions and Revelations*. přel. L. Grillo. Columbia: University of South Carolina Press, 1992. s. 42.

⁷⁴Tamtéž, s. 9.

⁷⁵Tamtéž, s. 10.

⁷⁶Tamtéž, s. 46.

⁷⁷Tamtéž, s. 104.

⁷⁸KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Scarabaeus in Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 268.

Marcela přibližuje k jeho předkům. Marcelova identita jakoby splývala s identitou jeho předchůdců.

Dále se v textech, jimiž se tato práce zabývá, setkáváme spíše s převleky, než s maskami jako takovými. Ve *Scarabaeovi* se Oreste převléká do různých renesančních oděvů a nechává Gastona hádat, kterým slavným obrazem je jeho převlek inspirován. Orestova identita je v průběhu celého románu čímsi velmi tvárným a nestálým. Jeho osobnost se také zdá být lehce ovládnutelná. Oreste se ani nebrání Marcelovu tvrzení, že potřebuje neustále někomu podléhat.

*„Hlavní incest tvého života je v tom, že si nemůžeš představit sebe bez někoho, jemuž bys neotročil. [...] Jako révoři chceš obtáčet tyrsus cizího bytí. Je ti stále třeba, někým se zaměstnávat, co bys měl mít jedinou touhu: myslit na sebe.“*⁷⁹

Oreste tuto myšlenku potvrzuje a dodává, že je spokojenější, je-li mu *zrcadlem raději někdo jiný*⁸⁰. Orestova osobnost je střídavě ovládána různými muži a jeho vlastní identita se rozplývá v požadavcích mužů, jimž podléhá. Marcel Orestovi velí, aby jej miloval *co nejvzdáleněji*⁸¹, Gaston mu říká, že musí být krásný pouze pro něho a nikoho jiného. Ujišťováním žárlivého Gastona si Oreste uvědomil změny ve svém nitru a *všechno kouzlo své bytosti toužil dát Gastonovi*⁸². Tento stav však netrvá příliš dlouho, Oreste brzy nabude dojmu, že jeho osobnost je stále pod silným Marcelovým vlivem. Nestálost jeho identity a proměnlivost jeho osobnosti mohou být symbolizovány právě kostýmy, jimiž Gaston baví. Oděvu postav je přisuzována charakterizační funkce, šat postavy odpovídá jejímu postavení, povolání či povaze. Pokud však oděv postavě neodpovídá, stává se převlekem či šifrou, již je nutno rozluštit, a identita postavy je tak zpochybňována.⁸³

Jako jistý druh převleku můžeme chápat také šaty, které Hugues v *Mrtvých Bruggách* obléká své milence. Hugues je fascinován Janiným vzhledem, jenž

⁷⁹KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Scarabaeus in Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 174.

⁸⁰Tamtéž, s. 174.

⁸¹Tamtéž, s. 172.

⁸²Tamtéž, s. 205.

⁸³*Proměny subjektu sv. 2.* red. D. Hodrová. Pardubice: Mlejnek, 1994. s. 95.

odpovídá podobě jeho první manželky, a aby tuto podobnost ještě umocnil, rozhodl se Janu obléknout do šatů své mrtvé ženy.

*Byl by to božský okamžik spatřit Janu takto oblečenou, jak mu kráčí vstříc. Ten okamžik by zrušil čas i skutečnost.*⁸⁴

Je možné však tvrdit, že Janina podoba je i bez šatů či divadelního kostýmu převlekem sama o sobě. Jana se velmi podobá Huguesově první ženě, ale ve skutečnosti jí není. Tato vnější podobnost Huguese klame a v důsledku má tento omyl pro něj fatální následky. Janina identita je zde nejen zpochybňována, ale jeví se také neuchopitelnou, neboť celý její zevnějšek je vlastně převlekem či maskou. Jako divadelní tanečnice se živí tím, že několik večerů v týdnu obléká kostým a předstírá, že je někdo jiný. Falešnost Janina vzhledu je umocněna faktem, že její podobnost s mrtvou ženou je uměle vytvořena. Nejprve samotnou Janou, která si uměle mění barvu vlasů, a poté Huguesem, jenž ji odívá do kostýmu a nutí ji hrát roli jeho první ženy.

S motivem dvojníků či dvojčat se v literatuře setkáváme již v antice, a to především v Plautových dramatech, které se staly zdrojem inspirace pozdějších autorů různých literárních směrů. Plautova hra *Menaechmi*, jež pojímá dvojnictví komickou formou, byla inspirací například pro Williama Shakespeara při tvorbě *Večera tříkrálového*.⁸⁵ Vážnější pojetí motivu dvojnictví se objevuje v Plautově hře *Amphitruo*. V romantické literatuře se začíná objevovat motiv hrůzy při pohledu do zrcadla.⁸⁶ S představou škodlivosti reflexe je však možné se setkat i mimo pole literatury či umění obecně. Některé přírodní národy věří ve spojení duše a obrazu či zrcadlového odrazu. Indiáni se odmítali nechat vyfotografovat, neboť se obávali, že by tím přišli o část duše, která by pak přešla do obrazu.⁸⁷ Aztékové se zdráhali chodit podél řeky, neboť věřili, že krokodýl by mohl chytit jejich stín a spolu s ním do vody stáhnout také je samotné.⁸⁸ Spojení vlastního obrazu a smrti se objevuje již v mytických vyprávěních, jako neznámější případ můžeme uvést Medusu.

⁸⁴RODENBACH, Georges. *Mrtvé Bruggy*. přel. Jana Dratvová. Ústí nad Labem: AOS Publishing, 2009. s. 58.

⁸⁵FISCHER, Otokar. *Dějiny dvojníka* in *Duše a slovo*. Praha: Melantrich, 1929. s. 164.

⁸⁶Tamtéž, s. 169.

⁸⁷Tamtéž, s. 172.

⁸⁸Tamtéž, s. 172.

Problematikou dvojnickví se mimo jiných zabýval Otto Rank, který ve své studii s názvem *Der Doppelgänger* také upozorňuje na spojitost obrazu, zrcadlového odrazu a zejména pak stínu s lidskou duší. Rank spojení duše a stínu, vedle několika příkladů podobným těm, jež jsme již zmiňovali, demonstruje i tím, že upozorňuje, že v jazycích některých domorodých kmenů jsou duše a stín označovány stejným slovem.⁸⁹ Domorodí obyvatelé v okolí Ekvádoru nikdy v poledne neopouštějí své domovy, protože v momentě, kdy jejich tělo nevrhá žádný stín, mohou přijít o svou duši.⁹⁰ Kromě obavy ze ztráty duše v souvislosti se stínem Rank hovoří o strachu ze smrti. Tuto spojitost Rank dokládá několika příklady lidových pověr a zvyklostí, kde absence stínu či existence stínu bez hlavy vždy značí smrt dotyčného.⁹¹ U některých domorodých národů je jen pouhé slápnutí na stín krále trestáno smrtí, neboť se věří, že jakékoliv zranění způsobené stínu se projeví i na těle, jež stín vrhá.⁹² Spojitost mezi stínem a tělem, které jej vrhá, na velmi podobných příkladech zmiňuje ve své studii také Jan Lukavec.⁹³ Rank dále upozorňuje na ambivalentní přístup k vlastnímu stínu či odrazu. Obyvatelé ostrova Fidži věří, že každý člověk má dvě duše; jednu světlou, tou je jeho odraz ve vodní hladině, a druhou tmavou, jíž je stín.⁹⁴ I na stín samotný je často nahlíženo touto dvojí optikou. Kromě schopnosti oplodňovat⁹⁵ je stínu přisuzována role ochránce či strážného anděla⁹⁶, zároveň však je stín pojat též jako hrozba, jako něco, co člověka neustále sleduje a žene jej do záhuby.⁹⁷

Smrt se objevuje také ve spojení se zrcadly. Rank upozorňuje na prvotní verzi pověry o rozbitém zrcadle, kdy střepy zrcadla nepředznamenávají sedm let neštěstí, ale věští smrt tomu, kdo zrcadlo rozbil.⁹⁸ Tedy ztráta zrcadlového odrazu má stejný výsledek jako ztráta stínu. V lidové kultuře jsou zrcadla místem, kam může vejít duše zemřelého, jenž se znovu objeví tomu, kdo v noci pohlédne do zrcadla. S nočním pohledem do zrcadla se však také pojí hrozba smrti, jak Rank

⁸⁹RANK, Otto: *The Double*. přel. Harry Tucker Jr. The University of North Carolina Press, 1971. s. 58.

⁹⁰Tamtéž, s. 53.

⁹¹Tamtéž, s. 49.

⁹²Tamtéž, s. 52.

⁹³LUKAVEC, Jan: *Zrcadlo všední i nevšední* in *iLiteratura.cz* [online]. 1. 2. 2009. [cit. 30. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/23757/zrcadlovsedni-i-nevsedni>

⁹⁴RANK, Otto: *The Double*. přel. Harry Tucker Jr. The University of North Carolina Press, 1971. s. 59.

⁹⁵Tamtéž, s. 55.

⁹⁶Tamtéž, s. 50.

⁹⁷Tamtéž, s. 51.

⁹⁸Tamtéž, s. 64.

ukazuje na jiných případech z lidové kultury. Motiv vlastního zrcadlového odrazu odkazuje k mýtu o Narcisovi, jenž je pro problematiku dvojnictví stěžejní. I zde se ukazuje reflexe vlastní podoby jako škodlivá, až osudná. Přesto, že Rank zmiňuje také druhou variantu narcisovského mýtu, kde Narcis není okouzlen svým zrcadlovým odrazem, ale ve vodní hladině spatří obraz své mrtvé sestry, stále se jedná o smrt způsobenou vlastní podobou.⁹⁹ I kdyby Narcis ve studánce skutečně viděl svou sestru, jejíž podoba je však totožná s jeho vlastní, to, čemu se ve vodní hladině obdivuje, je stále jen jeho vlastní tvář. Ať prostřednictvím obrazu své sestry či odrazu vlastního, Narcis zde pocítuje pouze lásku k vlastnímu Já. Tento narcisovský komplex je podle Ranka společný všem hrdinům, již nacházejí své dvojníky. S narcistní láskou k sobě samému souvisí také strach ze smrti, který však nepramení z lásky k životu, ale právě z lásky k sobě.¹⁰⁰ Narcistní jedinec není schopen se odpoutat od lásky, kterou chová k vlastnímu Já, a ukončit svůj život.¹⁰¹ Existencí dvojníka se nejen mění vztah k vlastní osobnosti z obdivu a lásky na opovržení a nenávisť, ale otvírá se i možnost, jak si jakousi oklikou způsobit vlastní smrt. Dvojníka je nutno zničit, protože není možné zničit sám sebe.

Michel Foucault vnímá zrcadlo jako velice specifický, jedinečný prostor, který stojí na hranici mezi jinými zvláštními prostory, jež Foucault vyděluje; utopií a heteroutopií.¹⁰² Oba typy prostorů se vyznačují tím, že existují mimo všechna ostatní místa, jež zároveň neutralizují, popírají, převracejí či zpochybňují.¹⁰³ Mezi utopií, místem neuskutečnitelné představy, a heteroutopií, reálně existujícím lokalizovatelným prostorem, stojí zrcadla, jež jsou sama utopiemi, neboť se v nich jedinec vidí, tam kde není. Zrcadla jsou však zároveň místem heteroutopie jakožto prostor reálně existující.¹⁰⁴ Foucaultovy myšlenky vytvářejí paralelu s pojetím Brugg a Benátek v textech, jimiž se zabýváme. Obě města (a v *Románu Manfreda Macmillena* také Praha) jsou vyzdvihována pro jejich specifičnost a naprostou odlišnost od ostatních měst. Jsou zobrazena jako

⁹⁹RANK, Otto: *The Double*. přel. Harry Tucker Jr. The University of North Carolina Press, 1971. s. 70.

¹⁰⁰Tamtéž, s. 78.

¹⁰¹Tamtéž, s. 80.

¹⁰²FOUCAULT, Michel: *O jiných prostorech in Myšlení vnějšku*. 2. vyd. přel. Č. Pelikán, M. Petříček, S. Polášek, P. Soukup, K. Thein. Praha: Herrmann & synové. 2003. s. 76.

¹⁰³Tamtéž, s. 75.

¹⁰⁴Tamtéž, s. 76.

snové prostory, kde se stírá hranice mezi skutečností a fikcí. Bruggy, Benátky i Praha jsou *skutečná* místa s *neskutečným* charakterem, se snovou, tajemnou atmosférou, v jejichž prostoru se subjekt setkává s jevy odporujícími realitě a fantaskními postavami. Iluzivnost Benátek a Brugg je umocněna také vodními kanály protínající města, v nichž se vzhlížejí nejen hlavní hrdinové, ale též města samotná. Tato města nejsou však pouze prostory mezi realitou a snem, ale ukazují se také jako města stojící na pomezí života a smrti. Mohou být i místy setkání se smrtí, či přímo vstupem do sféry smrti.

V romantické literatuře motiv hrůzy spojený s pohledem na vlastní odraz zpracoval například Heindrich von Kleist. Pohledem do zrcadla jedinec přichází o své vědomí, o svou samostatnost a ztrácí vládu nad svým životem.¹⁰⁵ V *Dvojníkovi* Dostojevského je hlavní hrdina svým dvojníkem postupně oloupen úplně o vše. Dvojník, nejenže mu ukradl jeho podobu, ale také jej oloupil o zaměstnání, přátele i dívku. Hlavní hrdina přijde o celý svůj život a nakonec skončí v ústavu pro duševně choré. V díle *Titan* Jeana Paula hlavní postavě způsobí smrt jeho vlastní (a jeho dvojníkova) podoba. V dvojníckých příbězích se často setkáváme se situací, kde jeden z dvojníků vraždí toho druhého, neboť pro dvě stejné osoby zde není místo. V některých literárních dílech má však vražda dvojníka za následek také smrt originálu, jelikož obě postavy jsou vlastně dvěma póly, dvěma částmi téhož. S tímto pojetím pracoval například E. A. Poe v povídce *William Wilson*, kde dvojník představuje svědomí hlavního hrdiny.¹⁰⁶ Na dvojnictví lze nahlížet také jako na projev psychických chorob, schizofrenie či paranoie, jež sužují hrdiny textů. Hrdinové próz, jimiž se zde zabýváme, bývají neurotičtí, nevyrovnaní jedinci, v jejichž nitru se často odehrává jakýsi svár, jenž vystupuje na povrch v podobě dvojníka.

Německá romantická literatura pojímá dvojníka a dvojnictví jako výraz napětí mezi světem a člověkem, jako situaci, kdy je jedinec v rozporu s jeho vnitřní existencí a kdy mu připadá vlastní tělo cizí.¹⁰⁷ Dvojnictví a zrcadlení odráží dualitu světa, jeho dělení na skutečnost a fikci.¹⁰⁸ Alena Pomajzlová

¹⁰⁵FISCHER, Otokar: *Dějiny dvojníka* in *Duše a slovo*. Praha: Melantrich, 1929. s. 170 – 171.

¹⁰⁶Tamtéž, s. 203.

¹⁰⁷POMAJZLOVÁ, Alena: *Motiv dvojníka v literatuře a výtvarném umění* in *Proudy české umělecké tvorby 19. Století. Sen a ideál*. Praha: Ústav teorie a dějin umění Československé akademie věd, 1990. s. 143.

¹⁰⁸Tamtéž, s. 143.

upozorňuje na dva aspekty dvojnictví. Dvojník jednak znamená opakování, znovuoobjevení téže osoby, na druhé straně však může představovat v jistém smyslu také opak, protiklad dané osoby.¹⁰⁹ Objevuje se tu rozpor mezi vnější podobou a vnitřní skutečností. Pomajzlová dále dodává, že opakování není pouhé zdvojení, ale jde o naplnění novým, komplikovanějším obsahem.

¹⁰⁹POMAJZLOVÁ, Alena: *Motiv dvojníka v literatuře a výtvarném umění* in *Proudy české umělecké tvorby 19. Století. Sen a ideál*. Praha: Ústav teorie a dějin umění Československé akademie věd, 1990. s. 144.

4.1 Dvojník a rozštěpení identity

Motiv dvojníka a zdvojování souvisí s jednou ze základních charakteristik dekadentní a symbolistické literatury, a tou je problematika identity. V dekadentní literatuře se velmi často objevuje jistá forma analýzy vlastního Já. Já zde nemá jasné hranice, stírá se odlišnost mezi vnějším a vnitřním Já.¹¹⁰ Daniela Hodrová v souvislosti s proměnou subjektu upozorňuje na subjektivizaci prostoru, k níž dochází vlivem napětí mezi subjektem a prostředím, které do literatury vstupuje spolu se symbolismem.¹¹¹ Subjektivizace prostoru souvisí s jiným rysem dekadentní literatury, a sice s pojetím krajiny jako stavu duše.¹¹² S tímto motivem se setkáváme i v *Mrtvých Bruggách*. Mezi tímto městem a hlavní postavou textu je velmi úzký vztah. Město nejen, že odráží stavy jeho duše, ale zároveň může být také jeho dvojníkem.

*Každé město je stav duše, a jakmile v něm pobýváme, tento stav duše se přenáší, vlévá se do nás jako očkovací látka, kterou vdechneme s lehkým vánkem.*¹¹³

Huguesova osobnost jako by se rozpouštěla v chmurné atmosféře města. Hranice mezi jeho osobností, duší a prostorem města je nejasná, ne-li přímo zrušená.

*Jako by se stín věží prodloužil až do jeho duše; jako by k němu z těch starých zdí přicházela rada; jako by šeptající hlas vystupoval z vody – z vody, jež mu jde vstříc, jako šla vstříc Ofélii, jak o tom vypravují Shakespearovi hrobníci.*¹¹⁴

Motiv zdvojení se v *Mrtvých Bruggách* objevuje hned ve dvou podobách. Oba dva, Hugues i Jana, mají v Rodenbachově textu svého dvojníka. Analogie a podobnost jsou jevy, které Hugues vyhledá a je jimi fascinován.

¹¹⁰PYNSENT, Robert, B.: *Pátrání po identitě*. přel. B. Hemelíková. Jinočany: H&H, 1996. s. 130.

¹¹¹*Proměny subjektu* sv. 2. red. D. Hodrová. Pardubice: Mlejnek, 1994. s. 80.

¹¹²PYNSENT, Robert, B.: *Pátrání po identitě*. přel. B. Hemelíková. Jinočany: H&H, 1996. s. 130.

¹¹³RODENBACH, Georges. *Mrtvé Bruggy*. přel. Jana Dratvová. Ústí nad Labem: AOS Publishing, 2009. s. 89.

¹¹⁴Tamtéž, s. 21.

*Ať už se ta podivná náhoda vzala odkudkoli, Hugues se od té chvíle oddal opojení z podobnosti mezi Janou a svou zesnulou, stejně jako jej kdysi přiváděla k vytržení jeho vlastní podobnost s městem.*¹¹⁵

Jeho spojení s městem se postupně proměňuje. Před vstupem Jany do jeho života se Hugues cítí podoben městu. Toto souznění se však na krátký okamžik vytrácí v době, kdy se opájí podobností Jany a jeho mrtvé ženy. Avšak poté, co Hugues prohlédne klam vnější podobnosti těchto žen, jeho souznění s městem se vrací a s ubíhajícím dějem se také stupňuje.

*Ach stále ta šed' bruggských ulic! Hugues cítil stále větší a větší stopy této šedi na své duši.*¹¹⁶

*Čím více Hugues cítil, jak se mu jeho dojemná lež vysmeká z rukou, tím více se přimkl zpět k Městu, propojil svou duši s ním a zahloubával se do této druhé podobnosti...*¹¹⁷

Z poslední ukázky je patrná proměna nazírání na město. Bruggy nikdy nebyly vnímány jako pouhé dějiště událostí, od tohoto momentu však jako by nabývaly ještě větší důležitosti, jako by se samy stávaly bytostí. Už se jedná o město, ale o Město, které se stalo *Osobou, jeho hlavním společníkem v hovoru, jenž ohromuje, zrazuje, nařizuje, podle něhož se člověk orientuje a v němž nalézá příčiny veškerého svého konání*¹¹⁸.

S postupem času se však nemění jen město, ale také Huguesův vztah k němu. Město s tesknou atmosférou, které si sám zvolil jako své bydliště i svého společníka, jej začne děsit a Hugues se obává být s ním sám. Smuteční atmosféra, kterou vyhledával a která souzněla se stavem jeho duše, se pro něj nyní stává nežádoucí či přímo nesnesitelnou.

¹¹⁵RODENBACH, Georges. *Mrtvé Bruggy*. přel. Jana Dratvová. Ústí nad Labem: AOS Publishing, 2009. s. 54.

¹¹⁶Tamtéž, s. 81.

¹¹⁷Tamtéž, s. 85.

¹¹⁸Tamtéž, s. 91.

*Zděsil se především při představě, že mu opět hrozí samota – tváří v tvář městu – nikdo, kdo by byl mezi nimi. [...] Bude vydán sám napospas zvonům!*¹¹⁹

Hugues se městu nedokáže bránit a nakonec podléhá. Jeho osobnost s městem splývá, či možná lépe, je městem inkorporována. Zánik jeho osobnosti je doprovázen doznívajícími údery zvonů oznamujícími konec slavnostního průvodu. Jeho poslední slova, stejně jako jeho první promluva v textu, korespondují s vyzváněním zvonů. Jediné, co přetrvává, je truchlivá atmosféra smrti.

*„Mrtvé... mrtvé... Mrtvé Bruggy..“ S nepřítomným výrazem, uvolněným hlasem: „Mrtvé... mrtvé... Mrtvé Bruggy...“ Hledal souzvuk s rytmem posledních zvonů, unavených, pomalých, vyčerpaných stařečků, kteří jako by – na město, či snad na hrob? – teskně otrhávali lístky železných květů!*¹²⁰

Na tomto místě by bylo vhodné poukázat na jejich rozdílnost těchto zdvojení. Jana i Hugues mají své dvojníky, zdvojení ale není stejného typu. Město se Huguesovi vzhledově nepodobá, ale vnitřně s ním souzní. Hugues je fascinován Janinou podobností s jeho mrtvou ženou, která je však záležitostí pouhé podobnosti vnější. Obě ženy spolu sdílí tutéž postavu, těžké vlasy, oči či tentýž hlas. Tato podobnost zůstává na povrchu a pod něj již neproniká, jejich nitra touto shodou nejsou poznamenána. Nitra obou žen je také možné vnímat jako protiklady, jako opaky v souladu s pojetím Pomajzlové, které jsme zmiňovali výše.

*Jistě, měla stále tytéž oči. Ale jsou-li oči oknem do duše, je jisté, že z nich vystupovala jiná duše než z těch stále přítomných očí jeho zesnulé.*¹²¹

Od chvíle, kdy Hugues prohlédne klam podobnosti, k čemuž dochází v epizodě se šaty, začnou mu vyvstávat jasněji a jasněji, především charakterové, rozdíly mezi ženami. Hugues při vzpomínkách na mrtvou ženu vyzdvihuje její jemnou, klidnou povahu, vzpomíná na deset let bez jakékoli roztržky. U Jany se však setkává s jistou tvrdostí, ironií a hádavostí. Postavu Jany nelze jednoduše uchopit jako femme fatale, ale jisté rysy je přesto možné vysledovat. Jana nejprve

¹¹⁹RODENBACH, Georges. *Mrtvé Bruggy*. přel. Jana Dratvová. Ústí nad Labem: AOS Publishing, 2009. s. 107.

¹²⁰Tamtéž, s. 131.

¹²¹Tamtéž, s. 80.

okouzlí Huguese svým vzhledem, který mu dává pocit, že jeho žena vstala z mrtvých. Po prohlédnutí klamu podobnosti i Janiných záletů se však již od ní nedokáže odpoutat, je jí naprosto ovládnán a není schopen ji opustit ani ji nechat odejít. Jana si jej k sobě připoutala stejně, jako si ho připoutalo město. Postava Jany disponuje ještě jedním rysem, jenž se objevuje v dekadentní literatuře u démonických postav s tajemstvím, a tím je démonický smích. Démonický smích staví Pynsent do souvislosti s egoismem individualismu na příkladě Rojkova smíchu ze Zeyerova *Domu U tonoucí hvězdy*, kde emancipace vlastního Já jde ruku v ruce s nevázaným, ironizujícím smíchem. Amiel tento typ smíchu označuje jako smích věčný, který je *absolutní izolací a prohlášením dokonalého egoismu*¹²². V Janině smíchu je též cosi nespoutaného a ďábelského.

*A dala se do krutého smíchu, ukazujíc své bělostné zuby lačnící po kořisti.*¹²³

Její krutý smích se posléze mění v nepřičetnost a hysterický záchvat, v rámci něhož hrozí Huguesovi svým odchodem. Její ironický smích a posměšné poznámky také těsně předcházejí jejímu skonu. Janiny znesvěcující doteky na předmětech v pokoji mrtvé jsou doprovázeny hlasitým smíchem. V místnosti, kde se Hugues pohybuje jen velmi tiše a klidně, Jana divoce pobíhá a vykřikuje posměšné poznámky. Největšího přestupku se však Jana dopouští v momentě, kdy vyjme ze skleněné schránky pro Huguese tu nejcennější relikvii, jíž se ani on neodvažuje dotknout, a zachází s ní jako s hračkou či rekvizitou. Toto svatokrádežné počínání doprovázené sarkastickým smíchem v Huguesovi uvolní veškerou nastrádanou zlobu a odpor vůči této ženě. Zmocní se jej nekontrolovatelná zuřivost, jež vyústí ve vraždu Jany.

Zrcadlení je tedy v *Mrtvých Bruggách* dvojího charakteru. Vnější podobnost reprezentovaná zesnulou ženou a Janou je zde zachycena jako klamavá, falešná a zároveň také jako neudržitelná. Huguesovo poblouznění Janinou podobností netrvá příliš dlouho, její nitro, a s ním též rozdílnost mezi ní a první ženou, brzy vystupují na povrch. Za zmínění jistě stojí i fakt, že k tomuto prozření dochází právě v momentě, kdy se Hugues snaží tyto dvě podobné ženy

¹²²PYNSSENT, Rober, B.: *Pátrání po identitě*. přel. B. Hemelíková. Jinočany: H&H, 1996. s. 145.

¹²³RODENBACH, Georges. *Mrtvé Bruggy*. přel. Jana Dratvová. Ústí nad Labem: AOS Publishing, 2009. s. 104.

spojit v jednu jedinou. Představa Jany v šatech jeho první ženy se mu zdá až neskutečně lákavou.

*Byla jí již tak podobná, a kdyby ke shodné tváři přidal ještě tytéž šaty šité na stejnou postavu, jeho žena by se mu tím navrátila ještě více. [...] Ten okamžik by zrušil čas i skutečnost a dopřál by mu dokonalého zapomnění.*¹²⁴

K tomu však nedochází, naopak Huguesův pokus ztroskotává. Místo toho, aby se z podobnosti stala totožnost, podobnost mezi ženami se zažíná vytrácet a jeví se jako falešná.

S motivem dvojníka se setkáváme též v románech Karáska ze Lvovic. V *Románu Manfreda Macmillena* je jeden z hlavních hrdinů sužován představou dvojníka, jenž ohrožuje jeho existenci. Manfred se setkává s dvojníkem, stejně jako Hugues, během jedné ze svých meditačních procházek městem. Oba dva hrdiny zároveň spojuje také fascinace kostely a chrámy, především jsou však přitahováni smrtí, jejíž přítomnost na těchto místech silně vnímají. Hugues chodí často snít do kostela Matky Boží, kde obdivuje především společný posmrtný odpočinek Karla Smělého a Marie Burgunské.

*Toho večera vstoupil mimochodem do kostela matky Boží, kam rád často chodíval kvůli jeho pohřební atmosféře – všude, na stěnách i na podlaze byly náhrobní dlaždice s lebkami, otlučená jména, nápisy ohlodané jako kamenné rty... Sama smrt se zde ztrácela ve smrti...*¹²⁵

Manfred svůj oblíbený chrám, kam chodí snít, popisuje obdobným způsobem. I on si všímá smrti, jež je zde neustále přítomna.

*A pod dlažbou je plno mrtvých těl v hlubokých hrobkách, ostatky mrtvých jsou v relikviářích, pod kamennými deskami oltářů: mrtví, samí mrtví, a vám se zdá, že pro ně, a ne pro vás se tu zpívají nešpory...*¹²⁶

Chrám svatého Jakuba, kde se Manfred poprvé setkává se svým dvojníkem, je velmi zvláštním místem. Toto místo, jež se vyznačuje svou

¹²⁴RODENBACH, Georges. *Mrtvé Bruggy*. přel. Jana Dratvová. Ústí nad Labem: AOS Publishing, 2009. s. 58.

¹²⁵Tamtéž, s. 22.

¹²⁶KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Román Manfreda Macmillena* in *Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 33.

atmosférou smrti a středověku, se zdá být prostorem fantaskním. Na interiéru chrámu je cosi záhadného, tajemného. Manfredova chůze chrámem, jež pojímá jako *visionářskou procházku do Středověku*¹²⁷, se zničehonic změnila ve zděšený úprk.

*A najednou něco mne zdusí. Mám dojem, že za každým pilířem něco na mne čeká. [...] Náhle se děším. Všechny tyto zasmušilé věci, na něž jsem se díval dosud se starožitnickou zálibou, mají výsměšnou grimasu. [...] Nějaké kosti a hnáty mi hrozí, jako by mne chtěli škrtnouti a sevřít.*¹²⁸

Tato epizoda předznamenává Manfredovo setkání se svým dvojníkem, kterého chápe jako jistou formu ohrožení jeho bytosti.

*Onen neznámý stál nade mnou, stál ve mně, střežaje ze mne všechnu sílu, všechnu krev, a vypíjel ze mne každou odvahu. Všechno bylo zvráceno, podryto. Nežil jsem, jen jsem cítil na sobě tíhu.*¹²⁹

Karásek v tomto románu pracuje s motivem dvojníka obdobným způsobem jako Dostojevskij ve svém *Dvojníkově*. Manfredův dvojník je zde hrozbou, již je potřeba se bránit a která ohrožuje suverenitu jeho osobnosti. Existence dvojníka však v Manfredovi vyvolává ambivalentní pocity. Na jedné straně jej nenávidí a cítí se být jím ohrožen, na straně druhé ale poznamenává, že toto zdvojení mu pomůže poznat lépe sám sebe a stát se tak člověkem.

*Nyní jsem nebyl jen sebou. Byl jsem zároveň tím druhým. Očima toho druhého jsem se díval do něho, a ten druhý se díval mým zrakem do mých hlubin. Cítil jsem, že jsem se ocitl nyní vlastně v končinách, kde se začíná lidské bytí. Nyní jsem byl člověkem, kdežto dříve jsem byl jen karikaturou sama sebe.*¹³⁰

Vnímání sebe sama jako někoho jiného, druhého se objevuje již v tvorbě Arthura Rimbauda. V jednom z takzvaných *Dopisů vidoucího* Rimbaud vyslovuje myšlenku, že Já je někdo jiný a dodává, že něco uvnitř něj myslí.¹³¹ Tato

¹²⁷KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Román Manfreda Macmillena* in *Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 34.

¹²⁸Tamtéž, s. 35.

¹²⁹Tamtéž, s. 44.

¹³⁰Tamtéž, s. 45.

¹³¹RIMBAUD, Arthur: *Dopisy vidoucího* in *Sezóna v pekle, Iluminace, Dopisy vidoucího*. 3. upr. vyd. přel. A. Pohorský. Praha: Garamond, 2014. s. 141.

depersonalizace odráží vědomí cizoty při kontaktu se světem.¹³² Subjekty dekadentní a symbolistní literatury, kteří se cítí být odcizeni společnosti, před níž se uzavírají, se často setkávají se svými dvojníky, což mívá za následek jistý pocit odcizení také v rámci vlastního Já. Motiv dvojníka odráží kontrast a nejasnou hranici mezi fikcí a skutečností, mezi snem a realitou. Manfred poté, co spatří svého dvojníka, znejistí a začne váhat také o své vlastní existenci.

*Často jsem si říkal: Všechno bylo klamem! Nic není! Ale je třeba aspoň trochu skutečnosti, abychom uvěřili v neskutečnost. Můj přízrak však neopouštěl své irrealnosti. Nevtěloval se v nikoho existujícího.*¹³³

Rozpor mezi realitou a fikcí, respektive odmítání skutečnosti, je jedna ze základních charakteristik symbolismu i dekadence. Objektivní realita je vnímána jako pouhý přelud¹³⁴, kdežto sen je zde vstupní branou do sféry Krásna¹³⁵ i cesta k poznání. Objektivní skutečnost by dále neměla být zdrojem umělecké tvorby ani být jí interpretována, ale umělec by se měl inspirovat niternou skutečností.¹³⁶ V rámci dekadence a symbolismu má umění a umělecká tvorba výsostný postavení, stojí mimo reálný svět, k němuž se neváže ani svými zdroji ani svým účelem. Umění nemá jinou než estetickou funkci.¹³⁷ V Huysmansově románu *Naruby*, který je často označován jako bible dekadence, můžeme nalézt fascinaci až posedlost hlavního hrdiny uměním a umělostí, které staví nad okolní svět (des Esseintes veškerý svůj čas tráví sněním uzavřený ve svém domě, kde je obklopen uměním) zejména pak nad přírodu. Karáskův Manfred také opovrhuje objektivní skutečností a staví fikci výše.

*Žiji dvojí život: jeden v realitě, a toho nikdy nevzpomínám. Druhý v irrealnosti, a ten do všech podrobností si zapisuji, neboť jedině ten jest můj, mnou tvořen a tedy mnou žit.*¹³⁸

¹³²VOJVODÍK, Josef: *Od estetismu k eschatonu*. Praha: Academia, 2004. s. 35.

¹³³KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Román Manfreda Macmillena* in *Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 44.

¹³⁴ČORNEJ, Petr a kol.: *Česká literatura na přelomu století*. 2. upr. vyd. Jinočany: H&H. 2001. s. 48.

¹³⁵VOJVODÍK, Josef: *Od estetismu k eschatonu*. Praha: Academia, 2004. s. 41.

¹³⁶ČORNEJ, Petr a kol.: *Česká literatura na přelomu století*. 2. upr. vyd. Jinočany: H&H. 2001. s. 59.

¹³⁷Tamtéž, s. 60.

¹³⁸KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Román Manfreda Macmillena* in *Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 84.

U dekadentů i symbolistů se často objevuje spojení života s uměním, přesněji zasvěcení života umění. U Březiny například se umění stává přímo náboženstvím, kultem, jemuž je nutné obětovat celou svou bytost i svůj život.¹³⁹

I Manfred takto pohlíží na svůj (fikční) život, o který se obává a jež se snaží uchránit před svým dvojníkem.

*Ale pomyslí-li, že od té doby, kdy jsem zdvihl stil života Cagliostrova, abych v něm pokračoval, vstupuje mi v cestu záhadná existence někoho druhého, jako by mi hrozila a chtěla mne odstrašovati, a ukazuje mi ne podobnost, což by jen pokořovalo mou pýchu, ale totožnost, což je děsem – nemohu, než být jist, že mám nepřítele, jenž se chystá zničit mé bytí, mé životní dílo.*¹⁴⁰

Jedním ze zásadních požadavků dekadence je individualismus a idea originality.¹⁴¹ Tedy nejen Manfredova osobnost je ohrožena existencí dvojníka, ale i jeho umělecké dílo, které by ztrátou originality pozbylo své velikosti. Tato vyhlídka je pro něj nepřijatelná a jeho obranné pokusy zničit svého dvojníka vyvrcholí ztrátou vlastního života.

Motiv zdvojení je v tomto románu reprezentován také samotným jménem hlavní postavy. Křestní jméno hrdiny může odkazovat k Byronově *Manfredovi*, k romantickému textu, v němž se též objevuje dvojník. Zdvojení, či dokonce ztrojení písmene M ve jméně Manfred Macmillen může symbolizovat dvojí či trojí ztělesnění hlavního hrdiny – Manfred, Walter, Cagliostro. Motiv zdvojení je reprezentován také dvěma totožnými místnostmi v Manfredově paláci, jež se nacházejí jedna přímo nad druhou.

Jak již bylo výše řečeno, s nástupem romantismu se začíná problematizovat pojetí subjektu. Subjekt postupně mizí, je pohlcen okolním prostředím. Toto rozpuštění subjektu můžeme nalézt v závěru *Mrtvých Brugg* i Karáskova *Scarabaea*, kde na konci *zbývalo jen Město*¹⁴², z něhož vystupuje smrt. V symbolistické moderně se jedinečně začíná vytrácet, subjekt je maskován,

¹³⁹VOJVODÍK, Josef: *Od estetismu k eschatonu*. Praha: Academia, 2004. s. 71 -72.

¹⁴⁰KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Román Manfreda Macmillena in Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 90. zvýraz. Karásek.

¹⁴¹ČORNEJ, Petr a kol.: *Česká literatura na přelomu století*. 2. upr. vyd. Jinočany: H&H. 2001. s. 59.

¹⁴²KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Scarabaeus in Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 350.

demaskován a remaskován. Též dandismus je svým způsobem maskou, která slouží k zakrytí či zvýraznění onoho Já.¹⁴³ Dále dochází ke zpochybňování antropocentrismu, který je nahrazen antropomorfismem. Člověk již není absolutním vládcem prostoru a času, ba naopak. Prostor, čas a takové jevy jako například náhoda mu vnucují svou vůli. Neživé předměty se vůči člověku začínají chovat aktivně. V romantismu a v dekadentní literatuře se setkáváme s případy, kdy neživé věci přejímají či absorbují lidský život. V povídce *Oválný portrét* od E. A. Poea se vypravěč setkává s obrazem, jenž mu učaruje svou živostí a reálností. Cenou tohoto dokonalého uměleckého díla byl však život ženy, jež stála modelem. Životní síla tak přešla ze živého subjektu do mrtvého objektu, který tímto ožívá. Podobný princip můžeme najít také u Oscara Wilda v románu *Obraz Doriana Graye*, kde portrét stárne namísto Doriany, který se stává přízračným stvořením bez soucitu, lidskosti, bez duše.

Dekadenty současně spojuje i tendence nahrazovat skutečné a pravé umělými a uměleckými protějšky. Stejně jako Huysmansův des Esseintes, který vytváří umělé květiny z drahých kamenů, jež však přesně kopírují podobu květů, které se nacházejí v přírodě, též Karáskův sochař Jörn se raději pokouší vytvořit umělého člověka, oživilou sochu, jež se ale do nejmenších detailů podobá své živoucí předloze, Radovanovi. O živého přítele ze skutečného světa Jörn ale zájem nemá a čím víc se jeho dílo podobá mladému muži, tím méně pohledů Radovanovi věnuje. Také Radovanovi se stane výtvar, jenž byl vytvořen podle jeho vzoru, osudným. Stejně jako malířova žena z *Oválného portréty* či Zeyerův Inultus i Radovan umírá pro umělecké dílo. Odstup mezi uměleckým dílem a živoucí předlohou postupně mizí až k momentu, kdy dochází k inkorporaci, absorbování lidské bytosti (jejího života či duše) uměleckým dílem.

*A dvojník se blížil k Radovanovi, jako by jej chtěl vssáti do sebe, jako by chtěl, aby s ním Radovan splynul... navždy.*¹⁴⁴

Jörnův golem je zde dvojníkem, který ohrožuje nejen Radovanovu individualitu ale také jeho život. Radovan hyne, stejně jako hlavní hrdina Paulova *Titana*, svou vlastní podobou.

¹⁴³PYNSENT, Robert, B.: *Pátrání po identitě*. přel. B. Hemelíková. Jinočany: H&H, 1996. s. 165.

¹⁴⁴KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Ganymedes in Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 458.

*Hyne vlastním přeludem. Hyne tím, co bylo vytvořeno z něho sama.
Hyne sám sebou.*¹⁴⁵

V textu *Ganymeda* se setkáváme s variací motivu, s nímž pracuje Oscar Wilde v *Obrazu Doraina Graye*. Ve Wildově textu je to subjekt, kdo se dopouští vraždění. Dorian, zbaven své duše, jež vstoupila do obrazu, ničí svůj portrét, čímž si způsobí smrt. V Karáskově textu se objevuje princip opačný. Zde se vrahem stává samo (oduševnělé) umělecké dílo, které vraždí svůj vzor. Také Karásek ve *Scarabaeovi* pracuje s tezí smrt uměním pro umění¹⁴⁶, jak ji známe z Březinovy tvorby. Charakteristickým rysem české dekadence je podle Roberta B. Pynsenta frustrace.¹⁴⁷ Frustrace je tematizována již v Baudelairově tvorbě, kde vychází z pocitu nemožnosti dosáhnout štěstí a harmonie.¹⁴⁸ Bolestivost této situace je ještě umocněna záblesky štěstí, které k subjektu přicházejí prostřednictvím jeho vzpomínek a snů.¹⁴⁹ Ve světě ovládaném nudou zůstává jedinou pozitivní hodnotou umění usilující o krásu¹⁵⁰, jemuž je nutné zasvětit svůj život. Baudelaire, a s ním později také symbolisté a dekadenti, již nehledají krásu spojenou s dobrem, ale obrací svou pozornost ke sféře zla a především smrti. Krása pramení z bolesti, jež zažívá subjekt zakoušející zlo, a smrt je jediným východiskem řešící rozpory individuální existence.¹⁵¹ Stejnými principy se řídí také Karáskův Marcel, jenž se uzavírá před okolním světem, kterým pohrdá. Tento démonický muž, stejně jako Manfred, Jörn i Hugues, upřednostňuje fikci před skutečností. Marcel si necení Oresteovy či Gastonovy vnější krásy, kterou okouzlují své okolí. Na kráse, jíž se všichni obdivují, je podle něj cosi banálního a všedního. Jeho pojetí krásy stojí proti obecnému smýšlení společnosti a proti jejím hodnotám. Podobně jako Baudelaire, jenž objevil krásu v tlející mršině u cesty, i Marcel spatřuje krásu ve smrti. Oreste a Gaston se pro něj stávají krásnými až ve chvíli, kdy jejich těla nesou známky smrti.

¹⁴⁵KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Ganymedes in Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 458. zvyraz. Karásek.

¹⁴⁶VOJVODÍK, Josef: *Od estetiky k eschatonu*. Praha: Academia, 2004. s. 75.

¹⁴⁷PYNSENT, B. Robert: K morfologii české dekadence in *Česká literatura*. 1988, roč. 36, č. 2. s. 176.

¹⁴⁸MACURA, Vladimír a kol.: *Slovník světových literárních děl 1. 2.vyd.* Praha: Odeon, 1989. s. 98.

¹⁴⁹Tamtéž, s. 98.

¹⁵⁰Tamtéž, s. 98.

¹⁵¹Tamtéž, s. 98.

*Aby se sblížil se mnou, proměnil mne v mrtvolu. Omagnetoval mne hnilobou a rozkladem, aby se roznítil ke mně láskou...*¹⁵²

V momentě, kdy Gaston odhalí toto Marcelovo temné tajemství, ve chvíli, kdy Gaston spatří svého dvojníka – obraz, na kterém jej Marcel namaloval jako mrtvého, se mu zjeví skarab, jenž jej zavede do hrobky Marie Madeleiny, kde Gaston nalézá smrt. Gastonův pohled na vlastní portrét může být pohledem smrtonosným, ačkoli smrt nenásleduje bezprostředně, Gaston se stává zasvěceným a již není cesty zpět.

Měl dojem, že činí to, co je schopno změnit navždy běh jeho osud [...]
*Náhle cítil Gaston, že rozumí duši tohoto domu, že v tomto okamžiku jest mu odhaleno všechno jeho tajemství.*¹⁵³

Motiv zdvojování je v textech, jimiž se zde zaobíráme, podpořen velmi častým výskytem zrcadel či odrazu ve vodní hladině. Zrcadlové odrazy zde neodkazují pouze k dvojníkům, ale zároveň symbolizují rozlišování, a současně ale také vzájemné prolínání, mezi skutečností a fikcí. Skutečnost, stejně tak i individualita, nemá jasné hranice.

Výskyt dvojníků v symbolistické a dekadentní literatuře odkazuje k silnému zájmu o analýzu Já a o subjektivitu, jež se ocitá v krizi. Dvojnické příběhy zobrazují zápas postavy o vlastní identitu¹⁵⁴, která se tímto nachází v ohrožení. Individualita, jež je dekadencí a symbolismem spolu s originalitou chápána jako nejvyšší hodnota, je zde ohrožena dvojníkem. Toto zdvojení způsobuje proměnu subjektu v objekt a zároveň dochází k subjektivizaci objektu.¹⁵⁵ Toto pojetí je možné pozorovat v Poeově *Oválném portrétu*, Zeyerově *Inultovi* či v *Ganymedovi* Karáska ze Lvovic, kde je subjekt zbaven svého života ve jménu umění. Jako subjektivizaci objektu lze vnímat oduševnělé, oživé prostory, zejména městské, jež se stávají živoucí postavou, v níž se původní subjekt – postava – ztrácí a rozpouští. V *Mrtvých Bruggách* a *Scarabaeovi* se setkáváme se subjektem, jenž ztratil svou duši, individualitu i život ve prospěch prostředí a jedině, co nyní zbývá, je Město. K subjektivizaci objektu dochází také

¹⁵²KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Scarabaeus in Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 340.

¹⁵³Tamtéž, s. 337 – 339.

¹⁵⁴*Proměny subjektu* sv. 2. red. D. Hodrová. Pardubice: Mlejnek, 1994. s. 111.

¹⁵⁵Tamtéž, s. 111.

v případě Jany, kterou Hugues vnímá, alespoň z počátku, jako pouhý objekt. I po navázání této známosti Hugues nepřestává každý den navštěvovat pokoj své mrtvé ženy, kde pohledy a zbožnými doteky oživuje vzpomínky na svou milovanou. Jana je pro Huguese jen další z relikvií, pomocí nichž je zpřítomňována jeho první žena. Huguesovo okouzlení vnějškem a opomenutí vnitřku má však tragické následky. Ve chvíli, kdy Janina individualita vyvstává na povrch a projeví se tak velmi odlišné charaktery obou žen, se bortí Huguesova fikce. Odhalením Janiny povahy si uvědomuje, že nejde o tutéž ženu v témže těle, ale že se nechal oklamat vnější podobou. Dosud jejich společný vzhled chápal jako omluvu či vysvětlení jeho vztahu s Janou, v momentě, kdy se tato fikce bortí, si však s velkou bolestí uvědomuje své pochybení a již se necítí být hoden lásky své mrtvé ženy a z pocitu studu přestává navštěvovat její pokoj.

Motiv dvojníka v dekadentních a symbolistických textech vždy odkazuje k problematice identity subjektu. Dvojnictví, ačkoliv v některých textech pojato jako výsledek působení magických sil, bývá často projevem narušeného duševního stavu subjektů. Existencí dvojníka dochází ke *zvnějšňování* nitra postavy. Postoje zaujímané k dvojníkovi jsou odrazem pocitů, jež postava chová k vlastnímu Já. Přítomnost dvojníka může tedy vyplývat z narcistní lásky k vlastní osobě, stejně tak i z nenávisti, přičemž mezi těmito pocity není jasná hranice, subjekt mezi nimi může volně přecházet či je pociťovat oba najednou. Dvojnictví symbolizuje nejen odcizenou identitu, ale stává se nástrojem pro poznání vlastního nitra. Ambivalentní je též spojení dvojníka a smrti. Na jedné straně existence dvojníka oživuje minulé či mrtvé (Huguesova první žena a Jana), zároveň je však dvojník také tím, kdo přináší smrt (Walter Mora, Gastonův portrét...).

5 Nitro a interiér

Všechny domy a interiéry objevující se v textech, jimiž se zabýváme, lze vnímat, v souladu s pojetím Hodrové, jako místa s tajemstvím, či místa posvátná. Jedním z charakteristických rysů tajemného domu je jeho chátrající stav.¹⁵⁶ Tento rozklad, který pozorujeme na exteriéru i interiéru, je odkazem k minulosti, jež je vždy zdrojem onoho tajemství. Předměty, jimiž jsou tajemné domy zaplněny, se také vždy jistým způsobem vážou k minulosti. V některých případech, jako například v Karáskově *Scarabaeovi*, se subjekt dostává do opuštěného domu, kde nachází předměty minulosti v jejich „domácím“ prostředí. Subjekt zde vstupuje do minulosti, jež existuje mimo něj, a bývá jí často pohlcen. Nejen domy, ale i jednotlivé pokoje či komnaty mohou být obrazem času a mít podmanivý vliv na subjekty nacházející se v nich. Podle Hodrové každý pokoj má svou vlastní auru, jež se skládá z myšlenek a pocitů jeho obyvatele.¹⁵⁷ Příklad takového pokoje nalezneme v *Románu Manfreda Macmillena*, kde obě hlavní postavy vstupují do budoáru Manfredovy mrtvé matky, kde něco starověkého zůstávalo v ovzduší¹⁵⁸. Mrtvolnost této komnaty na okamžik způsobí také mrtvolnost obou návštěvníků. I pokoj nad touto komnatou je obrazem minulosti. Komnatu, kde se kdysi údajně zjevil mág Cagliostro, Manfred posléze zaplní Cagliostrovy osobními věcmi a předměty, jež se jej týkají. S jiným postupem se setkáváme v *Mrtvých Bruggách*. V Huguesově domě se sice nachází pokoj, ve kterém jako by se zastavil čas. V pokoji zemřelé jsou pohovky, divany a křesla, které jako by si pamatovaly tvar jejího těla¹⁵⁹ a závěsy, které si natrvalo ponechaly záhyby, jež jim dala ona¹⁶⁰. Zrcadlo je možné utírat jen velmi opatrně, aby se nestřela její tvář spící na dně¹⁶¹. Pokoj, ve kterém se později Jana cítí jako vetřelec, jenž vyrušil předměty z jejich spánku, je zachycením osobnosti Huguesovy ženy. Ženina duše jako by vstoupila do pokoje a jeho vybavení, které nyní vyzařuje její auru. Od komnat dříve zmiňovaných se tento pokoj liší tím, že do něj mrtvá, které

¹⁵⁶HODROVÁ, Daniela: *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP, 1994. s. 74

¹⁵⁷HODROVÁ, Daniela: *Smysl pokoje in Poetika míst*. Praha: H & H, 1997. s. 217.

¹⁵⁸KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Román Manfreda Macmillena in Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 26.

¹⁵⁹RODENBACH, Georges. *Mrtvé Bruggy*. přel. Jana Dratvová. Ústí nad Labem: AOS Publishing, 2009. s. 14.

¹⁶⁰RODENBACH, Georges. *Mrtvé Bruggy*. přel. Jana Dratvová. Ústí nad Labem: AOS Publishing, 2009. s. 14.

¹⁶¹Tamtéž, s. 14.

je zasvěcen, nikdy nevstoupila, neboť, jak Hugues říká, do Brugg přesídlil až po její smrti. Hugues zde nevstupuje do minulosti, ale vytváří její obraz ve svém vlastním prostoru. Určitou falešnost Huguesova kultu lze tedy spatřovat i v tomto.

Dalším z rysů tajemného domu je antropomorfizace, která zde nezůstává omezena na dům samotný, ale projevuje se též v případě jednotlivých předmětů nacházejících se v něm. Okna Huguesova domu, jenž *se vzhlíží ve vodě*¹⁶², *se pokrývala smutečným hávem*¹⁶³. Předměty, s nimiž se musí zacházet jen velmi opatrně, aby se nerušil jejich klid, mají oči, jimiž pozorují Janu. Velmi důležitou roli v toposu tajemného domu mají dveře a okna. Zavřené či přímo zamčené dveře a zabeďovaná okna odkazují k tajemství, jež dům střeží. Huguesův dům se pyšní neproniknutelnými záclonami, *kteřé nedávaly tušit nic o interiéru*¹⁶⁴. Zejména okna v Rodenbachově próze symbolizují hranici mezi vnitřkem a vnějškem, která však není nepřekročitelnou. S okny souvisí i další důležitý motiv tohoto textu, a tím je pohled oknem, který se zde objevuje v obou variantách. Huguesův dům se záclonami a zavřenými okny se snaží bránit zvědavým pohledům zvenčí. Tato okna, do jisté míry úspěšně, chrání soukromí Huguesova domova, avšak okna okolních domů se stávají pozorovatelnými jeho počínání mimo domov. Okna zvědavých občanů Brugg jsou opatřena zvláštním druhem zrcátek, takzvanými *špehouňky*, která pozorování kolemjdoucích značně usnadňují. Toto sledování podtrhuje divadelnost a aranžovanost městských prostorů, v nichž se Hugues pohybuje.

Uzavřenost domu nestřeží pouze soukromí jeho obyvatel či určité tajemství, uzavřený dům často chrání také vzpomínku, jak o tom hovoří Gaston Bachelard v *Poetice prostoru*. Uzavřenost prostoru i těmi nejzdanlivějšími hranicemi umožňuje subjektu oddávat se nerušenému snění, jehož prostřednictvím ožívá celá minulost.¹⁶⁵ Bachelard dále dodává, že něco uzavřeného musí střežit naše vzpomínky.¹⁶⁶ Tato uzavřenost se však netýká pouze domu, jeho části či konkrétního pokoje, ale objevuje se také v souvislosti s jednotlivými předměty,

¹⁶²RODENBACH, Georges. *Mrtvé Bruggy*. přel. Jana Dratvová. Ústí nad Labem: AOS Publishing, 2009. s. 11.

¹⁶³Tamtéž, s. 11.

¹⁶⁴Tamtéž, s. 110.

¹⁶⁵BACHELARD, Gaston: *Poetika prostoru*. přel. J. Hrdlička. Praha: Malvern, 2009. s. 31.

¹⁶⁶Tamtéž, s. 31.

které, stejně jako jeho obyvatelé, přejímají vlastnosti tajemného domu¹⁶⁷. Huguesovo tajemství je střeženo nejen nepřístupným domem a zavřeným pokojem, ale též nejsvětější relikvie Huguesovy sbírky je chráněna uzavřeným prostorem skleněného poklopu.

Tato uzavřenost prostorů a předmětů koresponduje s uzavřeností subjektů obývajících tyto uzavřené domy. Subjekty *Románů třech mágů* i protagonista *Mrtvých Brugg* jsou postavami, jež se uzavírají před okolním světem. K této uzavřenosti však nedochází tím, že by postavy zůstávaly zavřené ve svých příbytcích, z nichž by nevycházely. V úvodních kapitolách této práce jsme naopak poukázali na důležitost procházek městem, jimž se všechny postavy těchto textů velmi často oddávají. Uzavřenost subjektů tedy neplyne z jejich fyzické izolace, ale týká se jejich nitra. Ta jsou stejně uzavřená a nepřístupná jako jejich domy. Stejně, jako do svých domovů neumožňují přístup jen tak někomu, do svého nitra nechávají proniknout jen vybraným vlivům. Již jsme hovořili o Huguesovi, jenž si svou duši udržuje v neustálém stavu truchlení. Dává si velký pozor na vjemy, které by tento stav ohrožovaly. Hugues má svůj vnitřní svět a jiný jej nezajímá. Podobnou tendenci můžeme nalézt také u Karáskových hrdinů. Ti sice nesetrvávají v melancholii, ale jejich vnitřní svět stojí též mimo svět okolní. Odpor mágů ke společnosti a pocit nadřazenosti je takto staví vždy mimo společnost. Originalita a individualita, tolik ceněné dekadencí, pramení z této distance vůči okolnímu světu a společnosti. Stejně jako do svých příbytků si postavy pouštění jen pečlivě vybrané osoby, také do jejich nitra smí nahlédnout jen ten, kdo je zasvěcen. Ačkoliv se zde věnujeme textům, v nichž je silně přítomen motiv procházek městem a též setkání s dvojníkem je vždy situováno do prostoru mimo vlastní domov, mnohem důležitější roli zde má prostor interiéru, jenž se vztahuje k lidskému nitru. Při procházení městem není ani tolik zásadní, co subjekt vidí, či kudy chodí. Naopak stěžejním se jeví právě to, co se odehrává v nitru dané postavy. Její touhy, pocity a myšlenkové pochody jsou vlastně tou cestou, kterou čtenáři sledují. Též výskyt dvojníka, jako projev rozpolcenosti jedince, je tedy záležitostí niternou, přestože k setkání dochází na veřejných místech. Niterné pochody i proměny nitra se velmi často projevují jako změny

¹⁶⁷HODROVÁ, Daniela: *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP, 1994. s. 74

prostředí. Huguesova rozpolcenost po incidentu se šaty se odráží také na stavu jeho domácnosti.

Více než kdy jindy cítil ochablost a rozervanost své duše. Odcházel, vracel se a zase odcházel, jako by ho nějaká zvláštní síla hnala z domova k Janě, její tvář jej přitahovala, když byla vzdálena, a lítost, výčitky svědomí a hněv vůči sobě samému ho přepadaly, když byl u ní.

*I jeho domácnost upadala, přesnost a pořádek byly ty tam. Dával příkazy, pak je měnil, rušil večere doma.*¹⁶⁸

Z této ukázky je patrná nejen provázanost vnitřních stavů hrdiny s vnějším prostředím, ale můžeme si také povšimnout oné (vnitřní) rozpolcenosti hlavního hrdiny, jež koresponduje s (vnějším) výskytem dvojníka. Tuto souvislost mezi nitrem postavy a prostředím může nalézt i v případě Karáskových románů. Příbytek, který subjekt obývá, je vždy v naprosté shodě s nitrem této postavy. Marcelovo nitro je stejně nepřístupné jako palác, do něhož se nastěhoval. Oreste ani Gaston nejsou schopni odhalit Marcelovo tajemství, dokud nevstoupí do tohoto sídla, které není snadné nalézt a jehož vchod je skryt. Též hrobka uprostřed tohoto paláce může jednak odkazovat k Marcelově nekrofilii, či ji můžeme vnímat jako symbol Marcelova černého srdce, jež není schopno citu.

Ve své publikaci *Poetika prostoru* se Bachelard věnuje problematice domácích prací, které přisuzuje poměrně zásadní roli. Bachelard odlišuje pouhé mechanické úkony od domácích prací, do nichž subjekt vnáší své vědomí.¹⁶⁹ Touto uvědomělou činností se předměty nejen zbavují nečistot, ale jako by se znovu rodily. Pravidelnou, uvědomělou péčí o předměty se vytváří spojnice mezi minulostí a současností.¹⁷⁰ Domácí práce, do níž je vloženo vědomí subjektu, probouzí předměty a oživuje paměť. Předmětům, kterým je věnována tato péče, Bachelard přisuzuje vyšší postavení. Podle něj hýčkané předměty, jež se rodí z intimního světla, šíří novou skutečnost bytí.¹⁷¹ Pravidelnou péčí, která vrací jednotlivým objektům jejich původní podobu, můžeme chápat jako způsob,

¹⁶⁸RODENBACH, Georges. *Mrtvé Bruggy*. přel. Jana Dratvová. Ústí nad Labem: AOS Publishing, 2009. s. 110.

¹⁶⁹BACHELARD, Gaston: *Poetika prostoru*. přel. J. Hrdlička. Praha: Malvern, 2009. s. 84.

¹⁷⁰Tamtéž, s. 85.

¹⁷¹Tamtéž, s. 85.

kterým je dům znovu budován, tentokrát však zevnitř směrem ven.¹⁷² Dům, jemuž je věnována tato péče, je vlastně protikladem domu z gotických a (novo)romantických románů, kde rozpadající se dům figuruje jako obraz času. Tento rozdíl může souviset také s různými přístupy k minulosti. Na příkladě pokojů zasvěceným osobám z minulosti jsme již ukázali, že hrdinové Karáskových textů do minulosti vstupují a jsou jí ovládnuti, kdežto Rodenbachův Hugues si nese minulost s sebou a hýčkající péčí ji přivádí k životu.

¹⁷²BACHELARD, Gaston: *Poetika prostoru*. přel. J. Hrdlička. Praha: Malvern, 2009. s. 85.

6 Závěrem

V této práci jsme se zabývali motivem smrti a způsobem, jakým se s ním pracuje v Rodenbachových *Mrtvých Bruggách* a v *Románech tří mágů* Jiřího Karáska ze Lvovic. Naše pozornost se soustředila především na prostor měst, v nichž se odehrává děj zmiňovaných próz, které však nejsou jednoduše pojata jako pouhá dějiště, a fenomén dvojníka. Jedinečnost Brugg, Benátek i Prahy není dána pouze jejich specifickým vzhledem, unikátními památkami či historickým významem. Tato města vyzařují zvláštní auru, mají duši, jež promlouvá k postavám a která neslouží k pouhému dotváření atmosféry, ale sama se aktivně podílí na utváření příběhu, ne-li jej přímo podmiňuje. V románu *Scarabaeus* je čtenář svědkem toho, jak procházka, či přesněji toulka, městem dokáže člověka zbavit myšlenek na sebevraždu a vlít mu novou krev do žil. *Mrtvé Bruggy* jsou příkladem absolutního ovládnutí subjektu oduševnělým prostorem. Městské prostory v textech, jimiž jsme se v této práci zabývali, jsou pojaty velmi ambivalentně. V kapitole věnované městu jsme již zmiňovali rozpolcenost měst mezi životem a smrtí. Benátky, Bruggy i Praha jsou velmi často označovány jako města smrti, z velké části pro jejich ponurou atmosféru a historii, jež je, zejména v případě Prahy, plna tragických událostí. V souladu s myšlenkami Daniely Hodrové jsme dále upozorňovali na to, jak tato minulost v podobě paměti či podvědomí města vystupuje na povrch a ukazuje se těm, kteří ji hledají; zasvěceným chodcům, jimž se toto skryté zjevuje pro jejich zvláštní prožívání, či pociťování, městského prostoru.

Město, jako něco více než pouhý prostor, či dějiště, vstupuje do literatury pochopitelně již mnohem dříve, než je doba vzniku děl, jimiž se zde zaobíráme. Na tomto místě není nutné zohledňovat personifikaci měst, jak ji známe ze středověkých textů (*Hádání Prahy s Kutnou Horou* apod.), ale je jistě vhodné zmínit Baudelairovo pojetí prostoru, konkrétně pařížských ulic, a způsob, jakým s ním pracuje. Právě u Baudelaira se Paříž objevuje poprvé jako předmět lyrického básnictví.¹⁷³ V Baudelairově poetice hraje zásadní roli při zobrazování města dav, jež k Paříži, jakožto metropoli, neodmyslitelně patří. Pro Baudelaira je

¹⁷³BENJAMIN, Walter: *Paříž, hlavní město 19. století* in *Dílo a jeho zdroj*. přel. V. Saudková. Praha: Odeon, 1979. s. 74.

dav jakousi pohyblivou roušku, skrze niž je možné Paříž pozorovat.¹⁷⁴ U tohoto básníka je Paříž s davem neoddělitelně spojená, jedno evokuje druhé.¹⁷⁵ Dav se ve vztahu k flanérovi vyznačuje jistou ambivalentností. Na jednu stranu subjekt přitahuje, na straně druhé je však možné v něm spatřovat cosi nelidského a hrůzu budícího. Flanér se nedokáže od davu odpoutat, přesto si i uprostřed shluku chodců nárokuje prostor k vlastní hře.¹⁷⁶ Hlavní postavy děl, jimž jsme se zde věnovali, se na rozdíl od Baudelairova flanéra, který stojí na pokraji města i davu, avšak nepatří ani k jednomu z nich¹⁷⁷, snaží od davu distancovat a uzavírají se v samotě svého nitra.

Význam města a jeho podmanivé atmosféry pro utváření příběhu však nekončí dekadencí a symbolismem na přelomu 19. a 20. století. S pojetím města jako oduševnělého prostoru, jenž ovládá subjekt, který se vůči městu jeví bezbranný, se setkáváme i nadále. Tímto způsobem pracuje s městským prostorem, jmenovitě s prostorem Benátek, Thomas Mann ve své novele *Smrt v Benátkách*. Již ze samotného názvu tohoto díla je patrné, že Mann zde zachází se stejnými motivy jako Rodenbach či Karásek; se spojením města a smrti. Přestože *Smrt v Benátkách* (1912) nevychází příliš dlouho po Rodenbachových *Mrtvých Bruggách* (1892), Mannovo spojení města a smrti se již ubírá odlišným směrem. Stěžejním tématem Mannova díla je vztah umění a života. Ve svých textech Mann na toto spojení nahlíží z různých perspektiv a zobrazuje jej v rozličných polohách. Ve svých nejranějších dílech Mann vychází z koncepce, jež je velmi blízká dekadentní literatuře a která pojímá umělce jako ztroskotance, outsidera, jenž se dokáže vžít do jakékoli situace a tu umělecky ztvárnit, ve svém vlastním životě však nemá pro co žít.¹⁷⁸ Nejstarším Mannovým textům je společná tato myšlenka neslučitelnosti umění a života. Toto striktní rozdělení a odmítání skutečného světa ve prospěch fikce se objevuje, jak se tato práce snažila ukázat, také v *Mrtvých Bruggách* a v románech Jiřího Karáska. Toto pojetí, život pro umění, jež vždy vyústí ve zničení a smrt subjektu, Mann později opouští a ve svých dalších dílech

¹⁷⁴ BENJAMIN, Walter: *O některých motivech u Baudelaira* in *Dílo a jeho zdroj*. přel. V. Saudková. Praha: Odeon, 1979. s. 90.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 90.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 93.

¹⁷⁷ BENJAMIN, Walter: *Paříž, hlavní město 19. století* in *Dílo a jeho zdroj*. přel. V. Saudková. Praha: Odeon, 1979. s. 75.

¹⁷⁸ PEŠEK, Antonín: *Umělec a jeho vztah k životu* in MANN, Thomas: *Novely a povídky*. přel. J. Fučíková, D. Steinová. Praha: Odeon, 1979. s. 446.

tematizuje snahu obnovit spjatost umění se životem a změnit dynamiku jejich vztahu. Kromě idey *života pro umění* se začíná objevovat vize *umění pro život*.¹⁷⁹ V novele *Smrt v Benátkách*, kde Thomas Mann demonstruje napětí mezi uměním a životem (apollinským a dionýským principem) na životě a díle spisovatele Aschenbacha, krása Benátek, stejně tak i tělesná krása Tadzia, je stárnoucímu Aschenbachovi psychickou drogou¹⁸⁰, jíž se nemůže vzdát a která jej absolutně pohltí a ovládne.

Z literatury, a umění obecně, pochopitelně nemizí ani motiv dvojnictví a ožvlých zrcadel. V roce 1913 vzniká v Německu jeden z prvních hororových snímků, *Student z Prahy (Der Student von Prag)*, volně inspirovaný povídkou William Wilson E. A. Poea a faustovským příběhem. Tento němý film obsahuje stejné motivy a vytváří velmi podobnou atmosféru jako díla, jimž jsme se zde věnovali. Hlavní hrdina snímku, student Bauldin, je zobrazen, ve shodě s postavami *Románů tří mágů* a *Mrtvých Brugg*, jako samotářský typ, jenž se společnosti straní a uzavírá se v samotě svého příbytku. Interiéry se pro příběh tohoto snímku jeví stěžejními, neboť téměř všechny zásadní události a dějové zvraty se odehrávají v prostoru interiérů, stejně jako tomu je i v případě Rodenbachova textu. Prostor uzavřeného pokoje může být symbolem nitra postavy, vstup dvojníka, narušitele, do tohoto intimního prostoru totiž vždy předznamenává smrt. Bauldina a Karáskova Manfreda spojuje obava z vlastního dvojníka, jenž v obou dílech symbolizuje ohrožení identity a individuality hlavní postavy. Vnímání dvojníka jako hrozby je společná oběma postavám; Manfred zažívající pocit ztráty identity soupeří s Woldem Morou o Cagliostroův odkaz a Bauldinovi jeho dvojník (úspěšně) oponuje téměř ve všech sférách života. Studentův zápas s dvojníkem se může zdát soubojem subjektu se sebou samým. Zrcadla a dvojníci bývají často výrazem vnitřního boje jedince či přímo rozštěpení osobnosti. V Bauldinově ožvlém zrcadlovém odraze jako by se zhmotnila temná stránka jeho osobnosti. Bauldinův dvojník je bezcitný, amorální jedinec neschopný soucitu, stejně jako Wildeův Dorian Gray. V obou dílech je také navrženo totéž východisko, čímž je vražda dvojníka, jež však nevyhnutelně způsobí i hrdinovu smrt. Kinematografie v žánru hororu s motivem rozštěpené

¹⁷⁹PEŠEK, Antonín: *Umělec a jeho vztah k životu* in MANN, Thomas: *Novely a povídky*. přel. J. Fučíková, D. Steinová. Praha: Odeon, 1979. s. 447.

¹⁸⁰Tamtéž, s. 453.

osobnosti a oživlého zrcadla pracuje i nadále, čehož příkladem může být mimo jiné snímek s názvem *Zrcadla* z roku 2008, kde vraždy páchané zrcadly, jež jsou posedlá zlým duchem, mohou být vnímány jako projev schizofrenie hlavního hrdiny.

Rodenbachovy *Mrtvé Bruggy* se ocitají na ose vedoucí od poetiky Charlese Baudelaira směřující k myšlenkám Thomase Manna, obsaženým především v novele *Smrt v Benátkách*. Rodenbach zde pracuje s provázaností paměti a smyslových vjemů, jež je patrná v Baudelairově poetice a která se v pozměněné podobě plně rozvíjí v Proustově cyklu *Hledání ztraceného času*. Pomocí vědomě navozených smyslových vjemů Hugues aktivizuje konkrétní část své paměti; vzpomínky na mrtvou ženu a jejich společný život. Huguesovo zpočátku ryze vědomé budování umělé skutečnosti je prakticky neproduktivní, jeho život, zasvěcený ožívování vzpomínek, je vlastně prázdný. Jeho snažení postupně spěje k totální zkáze, jak je Hugues více a více ovládán podvědomím a smyslností. Huguesova cesta je velmi podobná Aschenbachovu osudu. Také on je, po zavrnutí čistě racionálního, asketického způsobu života, zničen podlehnutím smyslové kráse.

7 Seznam použité literatury

Prameny

Der Student von Prag [film]. Režie Stellan RYE Německo, 1913.

KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. 461 s.

MANN, Thomas: *Smrt v Benátkách* in *Novely a povídky*. přel. J. Fučíková, D. Steinová. Praha: Odeon, 1979. s. 126-181.

RODENBACH, Georges. *Mrtvé Bruggy*. přel. Jana Dratvová. Ústí nad Labem: AOS Publishing, 2009. 144 s.

Sekundární literatura

BACHELARD, Gaston: *Poetika prostoru*. přel. J. Hrdlička. Praha: Malvern, 2009. 245 s.

BENJAMIN, Walter: *O některých motivech u Baudelaira* in *Dílo a jeho zdroj*. přel. V. Saudková. Praha: Odeon, 1979. s. 81-112.

BENJAMIN, Walter: *Paříž, hlavní město 19. století* in *Dílo a jeho zdroj*. přel. V. Saudková. Praha: Odeon, 1979. s. 67-80.

ČORNEJ, Petr a kol.: *Česká literatura na předělu století*. 2. upr. vyd. Jinočany: H&H. 2001. 303 s.

FISCHER, Otokar: *Dějiny dvojníka* in *Duše a slovo*. Praha: Melantrich, 1929. s. 161 – 208.

FOUCAULT, Michel: *O jiných prostorech* in *Myšlení vnějšku*. 2. vyd. přel. Č. Pelikán, M. Petříček, S. Polášek, P. Soukup, K. Thein. Praha: Herrmann & synové. 2003. 303 s.

HODROVÁ, Daniela: *Citlivé město*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2006. 414 s.

HODROVÁ, Daniela: *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP, 1994. 211 s.

HODROVÁ, Daniela: *Smysl pokoje in Poetika míst*. Praha: H & H, 1997. s. 217-237.

HOGLE, Jerrold, E.: *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press. 2002. 327 s.

HRBATA, Zdeněk a PROCHÁZKA, Martin: *Romantismus a romantismy*. Praha: Karolinum, 2005. 417 s.

LUKAVEC, Jan: *Zrcadlo všední i nevšední in iLiteratura.cz* [online]. 1. 2. 2009. [cit. 30. 5. 2016]. Dostupné z:
<http://www.iliteratura.cz/Clanek/23757/zrcadlovsedni-i-nevsedni>

MACURA, Vladimír a kol.: *Slovník světových literárních děl 1*. 2.vyd. Praha: Odeon, 1989. 475 s.

MUTHER, Richard: *Bruggy in RODENBACH, Georges: Mrtvé město*. přel. Otakar Šimek. Praha: Nákladem J. Otty, 1907. s. 6-20.

PERNET, Henry: *Ritual Masks. Deceptions and Revelations*. přel. L. Grillo. Columbia: University of South Carolina Press, 1992. 201 s.

PEŠEK, Antonín: *Umělec a jeho vztah k životu in MANN, Thomas: Novely a povídky*. přel. J. Fučíková, D. Steinová. Praha: Odeon, 1979. s. 443-457.

POMAJZLOVÁ, Alena: *Motiv dvojníka v literatuře a výtvarném umění in Proudý české umělecké tvorby 19. Století. Sen a ideál*. Praha: Ústav teorie a dějin umění Československé akademie věd, 1990. s. 143-148.

Proměny subjektu sv. 2. red. D. Hodrová. Pardubice: Mlejnek, 1994. 207 s.

PYNSENT, B. Robert: *K morfologii české dekadence in Česká literatura*. 1988, roč. 36, č. 2. s. 168-181.

PYNSENT, Robert, B.: *Pátrání po identitě*. přel. B. Hemelíková. Jinočany: H&H, 1996. s. 172.

RANK, Otto: *The Double*. přel. Harry Tucker Jr. The University of North Carolina Press, 1971. s. 111.

RIMBAUD, Arthur: *Dopisy vidoucího in Sezóna v pekle, Iluminace, Dopisy vidoucího*. 3. upr. vyd. přel. A. Pohorský. Praha: Garamond, 2014. s. 137-151.

VOJVODÍK, Josef: *Od estetismu k eschatonu*. Praha: Academia, 2004. 380 s.

Vyobrazení na frontispisu *Plan de la Ville de Bruges*, Sébastien de Beaulieu, 1860. [cit. 6. 5. 2016] Dostupné z:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plan_de_la_Ville_de_Bruges,_Beaulieu,_1860.jpg